

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Maria Augusta Vilalba Nunes

**ALICE NAS CIDADES
Imagens, Movimento Tempo, Intercensões**

Florianópolis

2011

Maria Augusta Vilalba Nunes

ALICE NAS CIDADES
Imagens, Movimento Tempo, Intercensões

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do Grau de Mestre em
Literatura.

Orientador: Profa. Dra. Ana Luiza
Andrade

Florianópolis

2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

N972a Nunes, Maria Augusta Vilalba

Alice nas Cidades [dissertação] : imagens, movimento, tempo, intercessões / Maria Augusta Vilalba Nunes ; orientadora, Ana Luiza Andrade. - Florianópolis, SC, 2011.
125 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Wenders, Wim, 1945. 2. Literatura. 3. Cinema - Filosofia. 4. Cinema - Arte. 5. Cinema - Linguagem. 6. Movimento. 7. Tempo. 8. Modernidade. I. Andrade, Ana Luiza. II. Universidade Federal de Santa Catarina Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

**Alice nas Cidades:
Imagens, Movimento, Tempo, Intercessões**

Maria Augusta Villalba Nunes

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

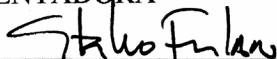
**Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma
final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade**

Federal de Santa Catarina.



Profª. Dra. Ana Luiza Andrade

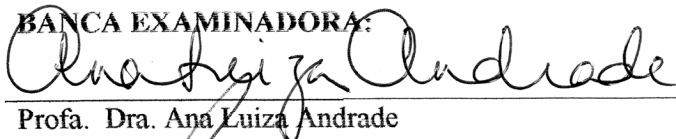
ORIENTADORA



Prof. Dr. Stélio Furlan

COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

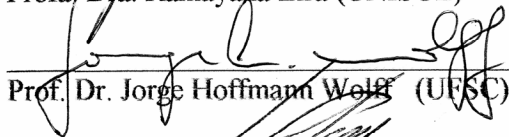


Profª. Dra. Ana Luiza Andrade

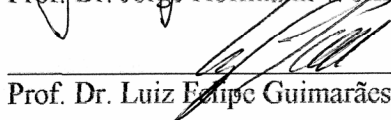
PRESIDENTE



Profª. Dra. Ramayana Lira (UNISUL)



Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)



Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Ana Luiza, por dar suporte ao meu projeto, com conversas sempre produtivas, e, principalmente, pela experiência e conhecimentos transmitidos ao longo deste percurso.

Aos membros da banca examinadora pela leitura atenta e pelas contribuições relevantes a este trabalho.

A Elba Maria Ribeiro pelo suporte prestado durante minha passagem pelo curso.

Aos meus pais que sempre me apoiaram e incentivaram minhas escolhas.

Ao meu menino, por sempre ter estado presente nos momentos difíceis, ajudando-me com sua enorme paciência em me ajudar.

RESUMO

A partir da análise do filme *Alice nas Cidades* do diretor alemão Wim Wenders, formulo questões sobre o cinema e as imagens, problematizando a relação do olhar na sociedade moderna. Tendo em vista que somos constantemente submetidos a uma proliferação incessante de imagens, em consequência disso temos também sofrido a perda de um olhar mais atento, que possa questionar os códigos visuais e possibilite uma visão crítica em relação a eles. Sendo o cinema a base desta pesquisa, meu suporte teórico principal é a filosofia do cinema de Gilles Deleuze, de modo que as propostas criadas por ele em *Cinema 1: A Imagem-Movimento* e *Cinema 2: A Imagem-Tempo* fundamentam a grande maioria dos capítulos deste trabalho. Primeiramente procuro entender os principais conceitos sobre as imagens cinematográficas formulados pelo autor em *Cinema 1*, obra na qual ele trabalha apoiado nos filmes e nos diretores do que ele intitula cinema clássico, e a partir do qual ele desenvolve sua teoria da imagem-movimento e suas variações; logo, analiso *Cinema 2*, livro em que Deleuze trabalha a partir do intitulado cinema moderno, e descreve como este se enquadraria dentro do que ele chama de a imagem-tempo. A seguir, concentro-me em entender o porquê de considerar *Alice nas Cidades* um filme mais ligado a imagem-tempo do que a imagem-movimento. Faço também referência à inter-relação entre cinema e história, bem como desenvolvo analogias entre fragmentos do filme e outras formas de expressão como a literatura, fotografia e as artes plásticas, de forma a tramar uma análise abrangente do filme, onde as relações improváveis viraram possibilidades de leitura.

Palavras-chave: Cinema, Wim Wenders, Alice nas Cidades, Imagem-tempo, Imagem-movimento, Imagem na modernidade.

ABSTRACT

Based on analysis of the film *Alice in the Cities* from German director Wim Wenders I create questions about the cinema and the images, discussing the relation between the seeing and the images in modern society. Taking into account that we are constantly being subjected to a continuous multiplication of images and as a result of this we have a loss of an attentive eye that could question the visual codes and provide a critical view regarding them. Having cinema as the basis of the research, my main theoretical foundation is Gilles Deleuze's philosophy of cinema and the proposals he raised in *Cinema 1: The Movement-Image* and *Cinema 2: The Time-Image*, which are fundamental to most of the chapters in this work. Firstly, I seek to understand the main concepts of cinematographic images formulated by the author in *Cinema 1*, in which he works based on films and directors that he calls classic cinema and when he develops his theory of movement-image and its variations; next, I analyze *Cinema 2*, book where Deleuze works based on what he calls modern cinema and describes how it fits in what he calls time-image. Then, I focus on understanding why *Alice in the Cities* might be considered more connected to time-image than to movement-image. I also mention the interrelation between cinema and history, as well as I develop analogies between fragments of the film and other types of expression such as literature, photography and plastic arts in order to weave a thorough review of the film, where unlikely links have become reading possibilities.

Keywords: Cinema, Win Wenders, Alice in the Cities, Time-image, Movement-image, Image in modern society.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	CINEMA, MODERNIDADE, CHOQUE E ANESTESIA	21
3	OS CINEMAS DE DELEUZE: O MOVIMENTO, O TEMPO	33
4	ALICE NAS CIDADES: IMAGEM-TEMPO	49
5	IMAGENS, PALAVRAS, GESTOS, MEMÓRIA	61
6	POLAROID, RETRATOS E OUTRAS QUESTÕES SOBRE A FOTOGRAFIA	79
7	ALICE E ALICE	113
	BIBLIOGRAFIA	121
	FILMOGRAFIA	125

1 INTRODUÇÃO

Alice nas Cidades (1974) é o primeiro filme da chamada Trilogia Road Movie de Wim Wenders, da qual fazem parte também *Movimento em Falso* (1975) e *No Decurso do Tempo* (1976). *Alice nas Cidades* narra a história de um encontro imprevisto no aeroporto de Nova York entre um jornalista e uma garotinha, ambos de nacionalidade alemã. Winter, o jornalista, e a mãe de Alice, a garotinha, estão à procura de passagens para voltar à Alemanha, mas como está ocorrendo uma greve no país, os vôos para lá estão suspensos, e eles são obrigados a comprar passagens para Amsterdã e esperar até o dia seguinte para embarcar. Winter ajuda a mãe de Alice, que não sabe falar inglês a adquirir as passagens e as leva até um hotel, onde termina passando a noite com elas. No dia seguinte a mãe de Alice desaparece deixando apenas um bilhete em que marca um local para encontrá-los. Ela não aparece, e Winter embarca sozinho com Alice para Amsterdã esperando que sua mãe apareça no vôo do dia seguinte, o que não acontece. Sozinho com a menina Winter não vê outra solução senão viajar a procura da sua família

A estrutura narrativa do filme é dividida em quatro partes, que chamaremos de movimentos, pois se trata sempre do deslocamento dos dois personagens de um lugar para outro, e seu perambular pelas topografias urbanas desses lugares. Primeiramente Winter se desloca por alguns locais nos Estados Unidos, e após o encontro com Alice e a volta à Europa, eles se deslocam tentando encontrar a família dela. Mas o movimento não está presente apenas nos deslocamentos geográficos, ele também aparece no processo de rememoração de Alice, em seu esforço para lembrar-se do local onde morava sua avó e nas mudanças que Winter é obrigado a fazer em seu percurso por causa da menina.

Logo na cena de abertura, temos um indício de que se tratará de um filme em movimento: um avião ao longe no céu vai desaparecendo por entre as nuvens, o ruído do avião vai sumindo e começamos a ouvir uma música, são os acordes melancólicos compostos pela banda alemã, *Can*, a câmera então, vai se deslocando em um lento plano seqüência do céu até uma placa com o código de uma rua ‘B 67 st.’, da placa ao mar, movimento das ondas. Um corte. A imagem de um píer, um lento movimento de câmera nos leva do píer à imagem de Winter sentado embaixo deste, a câmera para em um plano próximo. Winter tem uma câmera Polaroid na mão, mira algo e fotografa, espera que a fotografia apareça, olha-a, para logo então olhar para a paisagem à sua frente. Um

novo corte, e vemos aquilo que ele vê: uma cadeira de salva-vidas vazia e sozinha na areia da praia. Novo corte. Winter olha novamente a fotografia recém tirada. Corte. A imagem da fotografia: uma cadeira de salva-vidas vazia e sozinha na areia da praia. Corte. Winter continua olhando a fotografia. Ele cantarola: ... *under the boardwalk, down by the sea, on a blanket with my baby, that's where I'll be*¹. Corte. Em um plano inteiro de Winter vemos que ele tem à sua frente, sob um pedaço de madeira outras fotografias, ele as recolhe e vai embora. A partir daí Winter não para mais de transitar, primeiro sozinho, depois na companhia de Alice.

O primeiro movimento do filme, como já foi dito, ocorre nos Estados Unidos, onde Winter trabalha em uma matéria sobre a cultura americana. Mas ele não consegue escrever, passa grande parte da viagem tirando fotos instantâneas, pois concebe a imagem como uma peça chave na história que ele deve contar, e aos poucos se percebe que a imagem em seu entendimento é uma parte do que é a cultura americana.

Quando Winter conhece Alice e eles deixam os Estados Unidos, passamos para o segundo movimento do filme. É a partir desse movimento que Winter notavelmente passa a tirar menos fotografias. Eles desembarcam em Amsterdã e durante a espera pela mãe de Alice eles saem pela cidade para passar o tempo. A mãe não aparece e Alice não lembra o nome da cidade onde mora a avó, então Winter vai dizendo a ela nomes de cidades alemãs tentando fazê-la lembrar, ela identifica o nome Wuppertal, então eles partem para lá.

Começa o terceiro movimento do filme. Alice diz que não sabe em que lugar de Wuppertal vive a avó, mas que chegando ao local ela lembraria. Eles chegam à cidade e circulam por ela no trem suspenso, a busca é fracassada. No dia seguinte Winter aluga um carro e depois de um dia inteiro rodando a cidade, Alice finalmente confessa que sua avó nunca tinha morado em Wuppertal. Winter decide deixar a garota com a polícia local, mas Alice foge e volta a encontrá-lo em frente ao Hotel onde eles haviam se hospedado. Ela diz se lembrar que havia vivido em Wuppertal com sua mãe, porém elas iam de trem visitar sua Avó em algum lugar perto dali. Descrevendo ao policial o fato de que quando sua Avó lia para ela as páginas se enchiam de cinzas de carvão, ele diz

¹ *Under the Boardwalk*, escrita por Arthur Resnick e Kenny Young e originalmente executada pela banda *The Drifters* em 1964. Curiosamente *The Drifters* significa: os andarilhos. Nome que cai como uma luva para os personagens do filme.

que sua avó só poderia morar no distrito de Ruhr, coincidentemente o mesmo lugar onde Winter havia crescido.

O quarto movimento transcorre pelas ruas do distrito de Ruhr e passa a ser uma viagem pela memória de ambos. Winter lembra dos locais de sua infância, e Alice, que possui uma foto da casa de sua avó, procura-a com base nesta imagem. Eles acham a casa, mas a avó não mora mais ali. Não sabendo mais o que fazer e sem dinheiro, Winter decide levar Alice até a casa de seus pais do outro lado do Reno, mas ao atravessarem o rio de balsa, eles são flagrados por um dos policiais de Wuppertal, que estava à procura da garota. Ele diz a Winter que haviam encontrado a avó e a mãe de Alice e que a ordem era colocá-la em um trem para Munique. Winter a acompanha. Dentro do trem Alice pergunta o que ele faria em Munique, e ele diz que terminaria sua matéria. Eles abrem a janela do trem, colocam as cabeças para fora, uma câmera aérea os enquadra e vai se afastando até seus rostos sumirem e o trem misturar-se ao resto da paisagem. Fim.

Feito o resumo do filme, começo a pensá-lo, e ao longo dos capítulos irei expandi-lo de forma um pouco desestruturada, por isso esse resumo é importante para criar certa unidade para o leitor que não tenha assistido ao filme, mas também foi importante para que eu pudesse visualizar com maior precisão os seus movimentos. Dito isso, começo minha análise partindo de uma hipótese que ao longo do percurso se tornou para mim uma confirmação: *Alice nas Cidades* é um filme que dá vazão a interseções variadas e variáveis e minha análise é atenta a estas possibilidades. Literatura, pintura, fotografia, fazem parte do entrelaçamento de idéias que a partir de possíveis aproximações entre meios diversos tramam o processo de leitura e análise. Osman Lins, Francis Bacon, Atget, Lewis Carroll são alguns dos autores em cujas obras encontrei relações com *Alice nas Cidades*. Esse encontro se deu com trabalhos específicos desses autores, em que uma idéia, um conteúdo, uma imagem suscitaram uma aproximação. Assim, como os livros sobre cinema de Gilles Deleuze, o pensamento de Walter Benjamin, Bérghson, Agamben, Didi-Huberman, Susan Buck-Morss, dentre outros, intercederam no texto de forma a dar um embasamento teórico e conceitual essencial para que eu conseguisse ver o filme e expandi-lo, refletindo, pensando e por vezes até mesmo sofrendo com os pensamentos que se iam formulando.

Escolhi *Alice nas Cidades* para analisar, ou melhor, *Alice nas Cidades* me escolheu, preciso dizer que hoje não sei mais bem ao certo a ordem em que as coisas aconteceram. Talvez não importe a ordem: escolhemos e somos escolhidos. Bem, de qualquer modo a decisão de

ter este filme como corpus da dissertação veio depois de assisti-lo pela segunda vez e de ter sido ainda com mais intensidade, novamente arrebatada por sua beleza e sua tristeza. A melancolia do filme, tanto nas imagens e nos personagens, como no enredo, exerceram um magnetismo que me atraiu e ainda me atrai. Alegrementemente triste, eu ainda assisto ao filme e consigo pinçar alguma coisa que deixei de ver das outras vezes, mas acima de tudo, ainda me emociono, mesmo já o tendo visto diversas vezes. Enfim, acredito que seja preciso ter empatia pelo objeto de análise, é preciso de alguma forma senti-lo, com amor ou raiva, não importa, desde que venha à tona aquela vontade, às vezes até incontrolável, de dizer alguma.

Talvez a primeira coisa a despertar minha atenção no filme tenha sido a crítica de Wenders às imagens midiáticas, mas, sobretudo me despertou a atenção a forma como o filme foi construído. Não apenas os diálogos falavam, as imagens também falavam. Wenders consegue ser político sem incorporar o discurso explicitamente, sem ser panfletário, apesar de em algumas cenas isso se tornar gritante, como quando Winter quebra a televisão, ou diz que as imagens da televisão americana são inumanas. No geral, o filme é maior que apenas um discurso.

Para Michel Foucault o discurso está inserido em um sistema de controle que dá ou retira a autoridade de um determinado discurso em função de seu poder e perigo (Foucault, 1996). Neste sentido, o discurso suprime a ambiguidade e a aleatoriedade, fechando-se em sua suposta incontestável verdade. Para Peter Buchka, os filmes de Wenders não colocam a política à frente da imagem, ou seja, o discurso não se incorpora nos filmes de forma autoritária.

Em Wenders, a ausência aparente de política é justamente uma prova do processo que seus filmes desenvolvem contra uma situação política. Na verdade, Wenders foi um dos poucos cineastas que assumiram e cumpriram a reivindicação de Godard, segundo a qual o importante é filmar politicamente, e não fazer filmes políticos. (BUCHKA, 1987, p.8).

Godard tem razão em sua reivindicação, pois quando o discurso é escrachado, ele perde em potência, pois subestima a capacidade interpretativa do espectador. Não existe um discurso que carregue em si

a verdade, até mesmo porque esse não é o papel do cinema, a ambiguidade e as controvérsias são indispensáveis para que se abram perspectivas de análise múltiplas e não fechadas. Quando o cinema se insere em um discurso autoritário, ele se torna um pretenso portador de uma verdade única e incontestável, o que na minha avaliação despotencializa as imagens e faz delas só mais um clichê. Deleuze argumenta que comumente percebemos nas imagens apenas clichês, a repetição incessante dos signos imagéticos, de modo que estes se tornam imobilizados em um dizer estabelecido, encobrendo todo o resto que poderíamos ver na imagem. É isso que um discurso direto e totalizador faz, encobre a imagem e encobre também o próprio espectador ao colocá-lo defronte a sua autoridade. Cito uma fala de Wenders em Tokyo-Ga:

No avião eles passaram um filme, e como sempre eu tentei não assistir e como sempre acabei assistindo. Sem som as imagens na pequena tela à frente pareciam ainda mais vazias. Uma forma oca, indistinta, imitação de emoções. Eu me senti bem em apenas olhar pela janela. Se fosse possível filmar assim, eu pensei, como quando você abre os olhos às vezes. Apenas observar, sem querer provar nada².

Essa frase de Wenders coloca justamente essa relação entre imagem e discurso, e quando falo em discurso, não me refiro apenas à política, mas a qualquer intenção de impor uma idéia, seja no enredo, no diálogo ou na imagem. Aquilo de que Wenders sente falta é a imagem pela imagem, pelo puro prazer ou mesmo medo de ficar apenas observando alguma coisa, filmar sem precisar convencer.

A imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser

² Divagação em *off* de Wim Wenders em uma cena do filme homenagem à Ozu, Tokyo-Ga. Retirada da legenda em português do filme.

“justificada”, como bem ou como mal.
(DELEUZE, 2005, p. 31).

Isso é o que seria segundo Deleuze uma imagem ótico-sonora pura. Uma imagem que não está meramente formalizada e a serviço de um discurso. Uma imagem que pode converter-se em outra coisa, que pode ser esburacada, desvelada, esvaziada. Uma imagem da qual se pode retirar aquilo que “querem” que ela signifique para ver o que existe além de sua superfície, ver as possibilidades do que ela poderia vir a ser. Ao se desvelar a imagem podem surgir os contextos que implicaram na sua criação, um gesto autoral, ou simplesmente uma revelação de puro encanto, em que não interessariam tanto os contextos, mas apenas a sensação, um puro prazer ou terror inexplicável. E inexplicável porque ligado apenas a uma sensação não imediatamente reconhecível ou logicamente assimilável.

Enfim, se a imagem vem perdendo sua potência, uma das causas, e isto é bem claro em *Alice nas Cidades*, é o excesso de veiculação dela, pois ao passo em que se veem imagens em demasia, se está cada vez mais cego. A cegueira é uma apreensão desinteressada diante de uma imagem, imagem que absorve, mas que não é absorvida criticamente. Conseguir ver a imagem para além de sua superfície é uma forma de se tornar mais sensível e mais crítico. Assim, acredito que seja importante pensar que pode existir um resgate do impacto do olhar, assumir que existe um grave emburrecimento equivalente a uma espécie de doença moderna dos olhos e que tal fato deve ser pensado e evidenciado para que se perceba que os olhos estão abertos, demasiado abertos, pois quase tudo é dado a ver, mas não se vê quase nada, tamanhas são a repetição e a aceitação dos códigos visuais.

2 CINEMA, MODERNIDADE, CHOQUE E ANESTESIA

“O homem é o animal que vai ao cinema.” (AGAMBEN, 1995, p. 2). Esta frase pronunciada por Giorgio Agamben em ocasião de sua conferência *O cinema de Guy Debord* nos propõe uma problemática essencial sobre a percepção humana: o homem é o único animal a quem as imagens despertam o interesse enquanto tais. “Ele se interessa por imagens mesmo tendo reconhecido que estas não são seres verdadeiros.” (AGAMBEN, 1995, p. 2).

O pensamento de Agamben introduz uma reflexão sobre a relação do homem com as imagens, especialmente com as imagens do cinema, pois estas provocaram uma mudança considerável em seus processos perceptivos. Porém, as imagens em geral nos afetam: pintura, fotografia ou cinema. Seja qual for seu processo, elas nos provocam sensações, pensamentos, e nos tocam. Assim, uma questão que não pode deixar de ser levantada é: se todas as categorias de imagem afetam o homem de alguma maneira, por que Agamben diz que o homem é o animal que vai ao cinema, e não o animal que aprecia um quadro, ou vê uma fotografia? Para Agamben chegar a tal afirmação, ele primeiramente se interroga sobre o fato de Guy Debord escolher para “armar sua estratégia” (ele não se considerava nem filósofo, nem artista, mas estrategista) o cinema e não outro meio. Agamben conclui que Debord fez sua escolha porque sabia da relação estreita que existe entre o cinema e a história. Neste contexto, citamos um trecho de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* de Benjamin:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – essa é a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994a, p. 174).

O homem, diante das rápidas variações da modernidade, principalmente das mudanças tecnológicas, tem seu processo perceptivo estimulado de diferentes formas, devendo adaptar-se a tais variações.

Para Benjamin, o aparato cinematográfico sintetizaria esta mudança perceptiva. O cinema tem a velocidade da vida moderna, uma imagem após a outra, cujo sentido impactante deve ser rapidamente apreendido. Uma mudança após a outra que a cognição deve ser capaz de assimilar. E toda mudança de cognição é também uma mudança no modo de perceber a vida e conceber a história.

No entanto, quando Benjamin escreve *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* na década de trinta do século XX, esta visão de que o funcionamento do aparato cinematográfico se assemelha ao funcionamento das mudanças perceptivas pelas quais o homem vinha passando possui um tom um tanto entusiasta em relação à recente tecnologia de reproduções de imagens, e apesar de Benjamin também enxergar o grande potencial manipulativo dessa tecnologia como um risco, não havia chegado ainda a época em que este potencial atingiria a escala em que se encontra na contemporaneidade, ou seja, um incessante proliferar de imagens por todas as partes e um grande percentual dos filmes tornando-se uma máquina de dramaturgias que caem no gosto do público e tornam-se a grande fórmula que se repete infinitamente. Assim, esse objeto das inervações humanas que Benjamin define como o verdadeiro sentido do cinema, já há algum tempo vem perdendo a potência de transmitir seus impulsos, até mesmo por que os sentidos inevitavelmente se adaptam. Cito novamente Benjamin:

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso baseia-se o conceito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994a, p. 192).

Este trecho evidencia ainda mais a visão de Benjamin do cinema como uma espécie de metáfora da experiência do homem moderno, mas

nota-se pela última frase que o cinema é visto acima de tudo como um aparato político, e aqui percebemos que sua visão está longe de fazer uma apologia ingênua ao cinema. Retomando a relação com Debord, percebe-se que a visão deste último, de certo modo se aproxima daquela de Benjamin. Debord acredita que nenhuma outra arte conseguiria atingir tantas pessoas como o cinema e desse modo sua estratégia era utilizá-lo convertendo-o em discurso político, pois se a percepção da vida e da história passaria a ser mediada, então era através do mesmo aparato que potencialmente uma crítica eficaz seria possível. A intuição de Debord ao determinar sua estratégia era a de crer que a politização da arte poderia reverter a alienação da massa.

Existe, porém, no pensamento de Debord sobre o cinema, um radicalismo de vanguarda. É ele quem, encabeçando o movimento situacionista, torna-se uma das peças fundamentais do pensamento da contracultura que desencadeou as manifestações de maio de 68 em Paris. Em *A Sociedade do Espetáculo* (1967) Debord adverte que aquilo que antes era vivido se torna representação, a sociedade torna-se espetacularizada, e alienada pelo poder que o espetáculo tem de se infiltrar na vida tornando-se ele mesmo a própria vida. Debord acreditava na necessidade urgente de mudanças culturais que determinassem uma maior liberdade de pensamento e que tivessem como consequência a tomada de consciência das pessoas em relação ao poder alienante do espetáculo.

Porém, algumas questões devem ser relativizadas na teoria da sociedade do espetáculo, como por exemplo, pensar os espectadores como massa, ou seja, como um todo e não como um conjunto de indivíduos. Pensar dessa maneira é igualar todos os indivíduos e isto é problemático, pois assim tende-se a generalizar seus atos e a deduzir seu comportamento, e dessa dedução é que se julga saber o uso que as pessoas fazem dos meios de comunicação, sendo que normalmente acredita-se que a regra geral é que as pessoas fazem mau uso desses meios. Obviamente não se pode subestimar o poder exercido pelos meios de comunicação, porém é necessário dar vazão a um pensamento menos maniqueísta, pois a crítica de Debord tende a levar a uma distinção entre o bom e o mau espetáculo, o que exclui a pluralidade e desse modo seu próprio discurso corre o risco de converte-se em um discurso autoritário.

Para Jean-Luc Nancy (2006), o engano de Debord está em não assimilar que a sociedade é um espetáculo de si mesma, ou seja, para uma sociedade existir ela se expõe como tal. Costumes, vestimentas e tradições são também apreendidos e entendidos por meio das

manifestações visuais. O espetáculo faz parte da construção da sociedade, pois “um ser social é essencialmente um ser ex-posto”, segundo Nancy (2006, p. 85), isto é, não se pode existir isolado, nosso ser se constitui também pela exposição de nós mesmo perante os outros. É claro que isto não quer dizer que não deve-se olhar criticamente para o espetáculo, mas se deve ter em mente que julgando o espetáculo “bom” ou “mau” ele sempre será um reflexo da sociedade. Porém é inegável que os sentidos se condicionam ao serem submetidos com frequência a determinados estímulos, mas se pensarmos que existem indivíduos alienados pelo espetáculo, devemos também pensar que este mesmo indivíduo faz parte dessa espetacularização.

Seguindo essa linha de raciocínio retomamos o pensamento de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, segundo Buck-Morss (1996). Para ela, Benjamin acreditava que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização política, que teve sua ascensão e um de seus maiores exemplos com o fascismo.

A resposta comunista a esta crise é a "politização da arte", implicando em – quê? Benjamin deve certamente querer dizer algo mais do que simplesmente fazer-se da cultura um veículo de propaganda comunista. Está pedindo à arte uma tarefa muito mais difícil – qual seja, desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas. (BUCK-MORSS, 1996, p. 12).

Percebe-se que desde os primórdios da modernidade industrial, o sistema nervoso vem sendo submetido a um processo de adequação a determinados sentidos, por isso Benjamin vê uma urgência na recuperação da sensibilidade, e acredita que a arte deve se utilizar das novas tecnologias da imagem para isto. É claro que neste intervalo que nos separa de seu texto existiu um avanço muito grande nas tecnologias da imagem, uma mudança talvez inimaginável para Benjamin, como já havíamos referido anteriormente. Porém, essas mudanças não alteram a importância de seu pensamento, pois a relação que vivemos com essas

tecnologias ainda passa por processos de adequação e alienação dos sentidos. Cito novamente Buck-Morss:

O campo original da estética não é a arte mas a realidade – a natureza corpórea, material. Como escreve Terry Eagleton, "A estética nasceu como um discurso do corpo". É uma forma de cognição avançada via gosto, audição, visão, olfato – todo o aparato sensorial do corpo. Os terminais de todos os sentidos – nariz, olhos, ouvido, boca, algumas áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira que media o interior e o exterior. Este aparato físico-cognitivo, com os seus sensores não fungíveis e qualitativamente autônomos, é o "terreno frontal" (*"out front"*) da mente, encontrando o mundo pré-linguisticamente, portanto anteriormente não apenas à lógica como também à significação. É óbvio que todos os sentidos podem ser aculturados – é esta a razão do interesse filosófico pela "estética" na era moderna. Mas não importando o quão estritamente os sentidos sejam treinados (enquanto sensibilidade moral, refinamento do "gosto" (*taste*), sensibilidade a normas culturais de beleza), tudo isso se dá a posteriori. Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Isto é devido a seu propósito imediato ser o de servir às necessidades instintivas – de calor, de alimentação, segurança, sociabilidade; em suma, estas permanecem parte do aparato biológico, indispensável à auto-preservação tanto do indivíduo como do grupo social. (BUCK-MORSS, 1996, p. 14).

Percebe-se que mais do que politizar, a arte poderia recuperar este sentido primeiro da estética que vem sendo gradualmente perdido. Esse era o discurso de Benjamin quando tratava da estética fascista, pois ele via nesta uma alienação e uma impermeabilização dos sentidos. Esta impermeabilização é o que desde então vem atrofiando os órgãos sensoriais. Sob este ponto de vista podemos dizer que ainda vivemos em

uma cultura fascista, mas com um estado de alienação já tão arraigado dentro dos processos perceptivos, que é difícil até identificá-la. E o caso do cinema é ainda mais agudo, pois este está envolto em uma produção que envolve um custo muito alto e sendo assim este custo deve se pagar de alguma maneira, o que o faz implantar-se na indústria buscando uma capitalização que o suporte.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato, na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar por um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1994a, p. 172).

O custo de produção do cinema é tão alto que ele imediatamente precisa ser reproduzido o máximo possível, de forma a cobrir os custos de produção e ainda alimentar a indústria. Como consequência produzem-se filmes de fácil acesso, ao gosto do público, que vai ao cinema majoritariamente buscando a distração dos sentidos. Mas me pergunto então: como se chegou a este estado de torpor desencadeado pela distração, que faz com que se queira sempre mais dela? Primeiramente podemos dizer que os sentidos, quando distraídos, anulam a experiência. A experiência passa a ser o próprio entorpecimento, ou seja, os sentidos bastam em si, não se expandem para além da imediatidade, ou seja, o corpo durante a experiência cinemática suporta todo tipo de estímulo, desde o sofrimento à excitação sensual, porém ele não está de fato presente nestas sensações, o cinema então se torna, para o olhar que absorve tais estímulos e os leva ao corpo, uma *prótese da percepção* nas palavras de Susan Buck-Morss (2009): “A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. O órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas também transforma sua

natureza”. São suprimidos os próprios sentidos já que estes se satisfazem por meio da imagem.

Para Buck-Morss não se deve pensar o cérebro como órgão isolado na produção dos sentidos, pois o sistema nervoso estende-se por todo corpo e por isso está diretamente ligado ao ambiente onde está inserido. Para Buck-Morss as sensações não se limitam a imagens internas ao corpo, não estão enclausuradas no cérebro, e baseada nessa premissa ela elabora o conceito de *sistema sinestético*.

Este sistema sinestético é “aberto” no sentido mais extremo. É aberto não apenas ao mundo através dos órgãos dos sentidos, como também as células nervosas dentro do corpo formam uma rede que é em si mesma descontínua. Elas alcançam outras células nervosas através de pontos chamados de sinapses, onde cargas elétricas atravessam o hiato entre elas. Enquanto em vasos sanguíneos uma fenda é indesejável, nas redes entre feixes de nervos tudo “vasa”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 20).

Os sentidos estão abertos ao mundo e também recebem estímulos do mundo, isso é o que se pode chamar de experiência, ou seja, os sentidos recebem e devolvem estímulos externos. Para Benjamin, estar constantemente suscetível a estímulos é próprio da modernidade. Ele define estes estímulos como “choques”, quanto mais choques se registram na consciência menos efeito estes terão.

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em se proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. (BENJAMIN, 1994a, p. 111).

O que Benjamin diz é que quanto mais choque se sofre mais o sistema nervoso se adapta a ele, afastando-se assim da experiência e incorporando-se em nossa vivência cotidiana, o que implica dizer que o choque torna-se parte da vida. É por isso que Benjamin o via como a própria essência da experiência moderna. Uma experiência cujo consciente está aberto a enormes quantidades de estímulos, que acedem sem resistência ao sistema perceptivo, enrijecendo o sistema sinestético e privando o corpo de aceder às sensações, tornando-o uma espécie de autômato que age compulsoriamente: o corpo se deixa levar, absorvendo o mundo exterior sem senti-lo.

Benjamin acreditava que o filme, por ser constituído de fragmentos de imagens (planos) montados de forma a se chocarem entre si produzindo um sentido, era muito próximo da experiência humana do choque. Este, aliás, reconstituiria a percepção que se dá através do choque. Benjamin, neste sentido, colocava-se duas questões a respeito do cinema: o filme poderia de fato chegar ao sistema sinestético proporcionando uma experiência perceptiva? Ou ele seria uma espécie de treinamento para o olhar se desbloquear de seu entorpecimento? Estas questões eram para Benjamin de importância política. O cinema, para ele, encontrava-se em um meio de indecibilidade entre ser mais um aparato de alienação sensorial ou um meio eficaz de quebrar esta alienação e recuperar a perceptibilidade. O cinema, porém nunca saiu desta indecibilidade, hoje vemos que ela é inerente a ele.

O aparato técnico da câmera, incapaz de “devolver o nosso olhar” apreende a indiferença dos olhos que confrontam a máquina – olhos que “perderam a capacidade de olhar”. É claro que os olhos ainda vêem. Bombardeados com impressões fragmentárias, vêem demasiado – e nada registram. Assim, a simultaneidade de uma sobrecarga de estimulação e de um entorpecimento é característica da nova organização sinestética como anestética. (BUCK-MORSS, 1996, p. 2).

A visão de Buck-Morss sobre a câmera, posterior ao olhar de Benjamin, já vem carregada desse pessimismo de quem vê a impossibilidade do aparato em restituir o olhar. Ela afirma justamente que o olhar é indiferente em consequência do bombardeamento de

imagens a que está suscetível. Os sentidos se bloqueiam, e a este bloqueio a autora define como *anestética*. A técnica anestética começa a difundir-se largamente na segunda metade do século XIX e envolvia desde experiências com narcóticos até entretenimentos como as fantasmagorias. Para Benjamin as fantasmagorias alastravam-se até as ruas das cidades: para ele as arcadas parisienses que haviam sido transformadas em centros comerciais provocavam a partir das mercadorias expostas nas vitrines um efeito fantasmagórico.

Fantasmagorias são tecno-estéticas. As percepções que oferecem são “reais” o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestesiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. (BUCK-MORSS, 1996, p. 27).

As fantasmagorias enganam os sentidos, neutralizando-os, sem que nos demos conta disso, ela não distorce os sentidos como as drogas, porém manipula o sistema sinestético fazendo com que seus efeitos sejam incorporados aos sentidos tornando-se a norma. Pode-se então pensar o cinema como uma grande fantasmagoria, uma fantasmagoria de alcance mundial em que o controle social parte de uma lógica de mercado em que se vende um entretenimento repleto de tendências hegemônicas em que a diferença não tem espaço e é sufocada.

A coletividade do século XX, que constrói sua identidade na base da imagem ao invés das palavras, é, ao menos potencialmente, uma verdadeira comunidade internacional, como bem sabiam os produtores e distribuidores dos primeiros filmes mudos. Essa é a vantagem política do cinema como prótese de cognição. Mas se esta coletividade é de conformismo e de consenso, se a uniformidade substitui a universalidade, abre-se a porta para a tirania. Se as “verdades” são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese cinemática se torna um órgão de poder, e a cognição se torna doutrinação. Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema, e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão. (BUCK-MORSS, 2009, p. 28).

Assim, tudo indica que desde a metade do século dezenove se vive uma crise de percepção como sugere Buck-Morss. A crise na percepção está justamente ligada à perda dos sentidos sinestéticos e tem na ascensão do capitalismo e da industrialização sua implementação definitiva, assim como vem sendo cada vez mais agravada pelos meios de comunicação e pela mídia em geral. Como já disse anteriormente a respeito da massa, ela não deve ser enxergada como um todo, mas como um grupo de indivíduos singulares, no entanto, não se pode esquecer que os meios de comunicação referidos, e neles inclui-se desde a imprensa até o cinema, continuam pensando o grupo de indivíduos como massa, como um todo, pois a generalização é o que faz com que as informações, os produtos, os entretenimentos atinjam o seu público alvo. Neste sentido os meios de comunicação funcionam como dispositivos reguladores.

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar,

controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc, cuja conexão com o poder é em certo modo evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p. 13).

A posição de Agamben em relação aos dispositivos está bastante vinculada a uma crítica aos meios de comunicação, tanto que ele inclui a própria linguagem entre os dispositivos de controle. Assim os meios de comunicação, como já comentado anteriormente, estão inseridos no sistema de controle cujo objetivo é assegurar uma homogeneização do pensamento e da opinião. “O que define os dispositivos com que temos que lidar na fase atual do capitalismo é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação” (AGAMBEN, 2005, p. 15). O indivíduo dessubjetivado é aquele que, estimulado pelos dispositivos, desenvolve um padrão de agir e pensar, desse modo, sua singularidade é apagada. O cinema pode também ser enquadrado na categoria de dispositivo quando se trata do alcance de sua difusão e quando esse alcance é usado de forma a reiterar sempre uma mesma fórmula e um mesmo discurso, dificultando a difusão de narrativas e proposições estéticas que fujam dessas fórmulas, o que gera uma supressão da heterogeneidade.

3 OS CINEMAS DE DELEUZE: O MOVIMENTO, O TEMPO

Em *Cinema 1: A Imagem-Movimento* e *Cinema 2: A Imagem-Tempo* Deleuze abre uma diferenciação entre o que ele nomeia respectivamente cinema clássico e cinema moderno. O primeiro seria um cinema subordinado ao movimento e o segundo um cinema do tempo direto. Deleuze coloca em cena essa polêmica diferença, que pode soar demasiado limitada por uma cronologia e uma lógica fechada de conceitos, já que abrir essa brecha na história do cinema parece fadar os filmes e os cineastas enquadrados em cada classificação a não poderem transitar uns pelos outros. Porém, olhando atentamente por essa brecha consegue-se ver que na verdade existe ali justamente uma ruptura espaço-temporal, onde em *A Imagem-Movimento* se têm Griffith e Eisenstein, o expressionismo alemão e o cinema francês da década de vinte, de Abel Gance e Jean Renoir, Hitchcock e o western de John Ford e Howard Hawks juntos em uma análise abrangente que inclui desde noções de planos até a diferenciação entre as montagens. Assim como em *A Imagem-Tempo* temos desde o cinema de Glauber Rocha à *Nouvelle Vague* francesa, o neo-realismo e o novo cinema alemão, todos analisados sob a perspectiva do tempo. Tanto em *A Imagem-Movimento* como em *A Imagem-Tempo* Deleuze tem como base para criar seus conceitos as teorias de Bergson e as classificações das imagens e dos signos de Pierce. Estes dois teóricos são parte dos fios que unem os dois cinemas.

Para começar analisarei as diferenças entre os dois cinemas e posteriormente farei uma leitura de *Alice nas Cidades* pautada pelo que o aproximaria mais de um cinema do tempo do que de um cinema do movimento. Não coincidentemente os filmes de Wenders estão citados em *Cinema 2*, justamente aquele da imagem-tempo. No entanto, não serão descartadas as possibilidades que o façam de alguma forma estar permeado também pela imagem-movimento, afinal como já foi colocado, os limites entre um e outro não são fechados. Tanto que Deleuze vê um processo de transformação de uma imagem à outra e não uma ruptura.

A imagem-movimento, como já mencionado, engloba os filmes que fazem parte do que Deleuze define como cinema clássico e se constitui de três tipos de imagens: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação. Estas três categorias de imagem são também as categorias da imagem-movimento definidas por Bergson em *Matéria e Memória*.

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo e universo. (BERGSON, 2006, p. 20).

Para Bergson o universo é constituído de imagens, mas essas imagens apenas variam segundo o centro de indeterminação, meu corpo. Assim, existem as imagens do universo e as imagens do universo percebidas por mim; estes dois sistemas são distintos. A percepção consciente dos seres vivos depende de uma memória que este possui das coisas que o cercam, enquanto as imagens do universo que não possuem estrutura cerebral, não têm a capacidade de ação e escolha. Assim, a transformação do universo é de certo modo subjetiva para os seres vivos, mas não o é para todo o resto. Observo que o primeiro sistema, aquele ligado ao universo enquanto imagens percebidas, é bastante parecido com a criação das imagens cinematográficas, pois ambos são concepções de imagens que só se fazem presentes quando escolhidas dentre todas as outras imagens. É dessa percepção das imagens do universo que Bergson elabora as categorias das imagens-movimento. Cito então, uma parte da análise de Bergson feita por Deleuze em *Cinema I*:

Na imagem-movimento ainda não há corpos ou linhas rígidas, mas nada além de linhas ou figuras de luz. Os blocos de espaço-tempo são tais figuras. São imagens em si. Se elas não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem rebateu, “propagando-se sempre, jamais [é] revelada”. Em outras palavras o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas. (DELEUZE, 1985, p. 81).

A partir desse trecho pode-se pensar que não somos nós que iluminamos as coisas com nossa consciência, ao contrário, são as coisas que se revelam aos nossos olhos. Mas, como já mencionado, segundo Bergson, dentre todas as imagens do universo existe uma imagem privilegiada, esta imagem seria o corpo. É a partir do meu corpo que as imagens do universo agem e reagem. Assim, ainda segundo Bergson, o universo seria uma cadeia de ações e reações, em que a imagem nos confronta e nós reagimos a ela. Porém, existiria um hiato entre a ação e a reação, e dele define-se um tipo particular de imagem, uma imagem em que não existe ação e reação sobre todas as suas faces, mas que recebe ações em apenas uma de suas partes e só reagem por meio e através de outras partes, elas isolam imagens particulares dentre todas as que agem e reagem no universo.

O que a distingue, enquanto imagem presente, enquanto realidade objetiva, de uma imagem representada é a necessidade em que se encontra de agir por cada um de seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, de transmitir a totalidade daquilo que recebe, de opor a cada ação uma reação igual e contrária, de não ser, enfim, mais do que um caminho por onde passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo. Eu a converteria em representação se pudesse isolá-la, se pudesse sobretudo isolar seu invólucro. A representação está efetivamente aí, mas sempre virtual, neutralizada, no momento em que passaria ao ato, pela obrigação de prolongar-se e de perder-se em outra coisa. O que é preciso para obter essa conversão não é iluminar o objeto, mas ao contrário obscurecer certos lados dele, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro. Ora, se os seres vivos constituem no universo “centros de indeterminação”, e se o grau dessa indeterminação é medido pelo número e pela elevação de suas funções, concebemos que sua simples presença possa equivaler à supressão de todas as partes dos objetos nas quais suas funções estão interessadas. Eles se deixarão

atravessar, de certo modo, por aquelas dentre as ações exteriores que lhe são indiferentes; outras isoladas tornar-se-ão “percepções” por seu próprio isolamento. (BERGSON, 2006, pp. 33-34).

Percebe-se que as imagens se defrontam com um anteparo, de modo a resistirem e não se propagarem por todos os sentidos: ao se chocar com esse anteparo a imagem é refletida. A imagem que se reporta à percepção se choca com outra imagem que seria nosso corpo, ou o chamado *centro de indeterminação*. Assim, o que fazemos é sempre um processo de seleção, já que selecionamos aquilo que virá a ser, nas palavras de Bergson, “destacado como um quadro”, ou seja, uma imagem isolada devido a nosso interesse por ela. Temos então que esse processo de isolamento é uma forma de subjetivação, e a percepção subjetiva é o que vem a ser a imagem-percepção. Já o processo de reação que a imagem da coisa sofre ao deparar-se com o centro de indeterminação é denominado imagem-ação.

E assim como a percepção reporta o movimento a “corpos” (substantivos), isto é, a objetos rígidos que vão servir de móveis ou vão ser movidos, a ação reporta o movimento a “atos” (verbos) que serão o desenho de um termo ou de um resultado suposto. (DELEUZE, 1985, p. 87).

A imagem-percepção reporta a um movimento que não requer um resultado além do próprio movimento exercido sobre um corpo, já a imagem-ação prevê que seu movimento desencadeie um resultado ou uma reação. Até aqui entende-se que tanto a percepção como a ação são imagens derivadas, uma operação de seleção das imagens do universo, exatamente como a seleção de enquadramentos do cinema, de modo que estas imagens selecionadas são imagens privilegiadas, a partir delas selecionamos o que queremos ver no mundo, ou como queremos que o mundo se mostre a nós, e a partir dessa seleção agimos sobre as coisas. Mas entre a imagem-percepção e a imagem-ação, existe outra imagem: é a imagem-afecção.

Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se “sente de dentro”. (DELEUZE, 1985, p. 87).

Essa imagem não se transforma nem em percepção, nem em ato, ela é um encontro entre o sujeito e o objeto que está ao nível de uma sensação pura. Ressalto novamente que estas três categorias da imagem-movimento de Bergson: percepção, afecção e ação, são também as três categorias que Deleuze emprega para categorizar as imagens-movimento do cinema. Vejamos então como elas se comportam enquanto categorias cinematográficas.

A imagem-percepção no cinema segundo Deleuze, divide-se em duas, ela pode ser subjetiva ou objetiva. Mas a subjetividade não é meramente a definição que se tem na teoria do cinema de câmera subjetiva, em que a lente da câmera estaria na posição do olhar do personagem. E a imagem objetiva não seria simplesmente o olhar da câmera fora do ponto de vista de alguém que esteja incluído na cena. A imagem-percepção ultrapassa estas duas definições, pois elas são demasiado relativas, Já que podemos facilmente dizer que o ponto de vista é sempre o da câmera, mesmo quando esta simula o olhar de alguém, ou que seria sempre o olhar de alguém, afinal existe sempre uma pessoa atrás da câmera. Para Deleuze, a objetividade ou a subjetividade devem ser superadas em prol de uma *Forma Pura*, em que o conteúdo se sobreporia à prioridade do ponto de vista de um sujeito. A imagem-percepção dessa forma prioriza a significação do quadro em si. Deleuze chama essa priorização de *consciência-câmera*. O cinema sob a perspectiva de uma consciência-câmera é um cinema que vêm tomando consciência de si mesmo, refletindo sobre si mesmo e consolidando desse modo a noção de suas características próprias.

Já a imagem-afecção se caracteriza principalmente pelo primeiro plano, pelo *close*, e pelos espaços quaisquer. Imagens que se destacam das continuações espaço-temporais, desvinculam-se de uma função puramente de encadeamento para uma função expressiva. Ressaltarei a importância dos espaços quaisquer na imagem-afecção, pois neles podem se enquadrar também o primeiro plano e o *close*, já que estes mesmos são figuras desconectadas do todo.

Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. (DELEUZE, 1985, p. 141).

O espaço qualquer, o close e o primeiro plano são rostidades, como definirá Deleuze, fazendo alusão às variadas possibilidades expressivas que um rosto possui. A imagem-afecção desse modo, tem alto grau de expressividade, suscitando assim afetos, são imagens heterogêneas e repletas de potência, já que desconectam por um instante ou mais nosso pensamento do todo. Quando a imagem passa da expressão pura da imagem-afecção para espaços geograficamente localizáveis e figuras reconhecíveis na totalidade de suas partes, entramos na imagem-ação. Porém, entre a imagem-afecção e a imagem-ação existe ainda a chamada imagem-pulsão, que Deleuze define como uma imagem de impressão, imagem que dá a ver um mundo originário.

Assim, trata-se de um mundo de uma violência muito especial (sob certos aspectos, é o mal radical); mas tem o mérito de fazer surgir uma imagem originária do tempo, com o começo, o fim e a inclinação, toda crueldade de Cronos. (DELEUZE, 1985, p. 158).

A imagem-pulsão segundo Deleuze é a do naturalismo, ou do surrealismo que surge quando se tenta desmascarar a realidade. Homens com características animais, violências desmotivadas e desmesuradas. A crueza e a brutalidade dessas imagens fazem com que a visão do mundo e da sociedade tome um caráter quase irreal. Já na imagem-ação ao contrário, temos uma primazia do esquema sensório-motor, que se pauta, sobretudo na ação e reação dos personagens, o que levaria a narrativa a se desenvolver em situações globalizantes e coordenadas segundo uma lógica de ações. Por fim, a inter-relação entre os tipos de imagem-movimento aqui explicitadas se daria por meio da montagem,

que as usa para formar o todo fílmico, e nesse todo, segundo Deleuze, existe a predominância de uma imagem ou outra.

As articulações feitas por Deleuze para caracterizar a imagem-movimento, no entanto, não são absolutamente fechadas. A passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo começa a se delinear na transformação das duas formas da imagem ação: a pequena e a grande forma. “A grande forma SAS’ ia da situação à ação, que modifica a situação. Mas há uma outra forma que vai, ao contrário da ação à situação, rumo a uma nova ação: ASA’ ” (Deleuze, 1985, p. 200). Na grande forma os papéis eram bem definidos, as situações eram grandiosas, e as ações que geravam para então formar uma nova situação eram também bem definidas. Já na pequena forma começa a se formar uma desintegração. Por exemplo, a diferença entre o mocinho e o bandido torna-se ambígua, não é explícito quem é quem. Os grupos começam a se misturar passando da homogeneidade para a heterogeneidade. A situação não é mais grandiosa, o herói pode ser também um anti-herói. Os personagens começam a se deixar levar pelos acontecimentos, não existe mais necessariamente um impulso específico que os mova. A linha orgânica da narrativa da grande forma começa a se romper e tornar-se fragmentada. Estas características da pequena forma estão também presentes no cinema da imagem-tempo: personagens ambíguos, situações dispersivas, rompimento com a narrativa orgânica.

Todavia pode-se observar um entrecruzamento da imagem-tempo na imagem-movimento, mais precisamente na imagem-afecção, pois a imagem-afecção preocupa-se muito mais com a concepção plástica de cada plano do que com sua função em relação ao todo fílmico, o que faz com que ela comece já a se desarticular das regras espaço-temporais. Temos então que alguns sinais da crise da imagem-ação já vinham sendo observados no período do cinema clássico, pois alguns filmes já não obedeciam a todas as regras. No entanto, segundo Deleuze (2005), foi somente no pós-guerra com a crise social, econômica e política, a proliferação das imagens em larga escala, a utilização das imagens para propaganda feitas pelos nazi-fascistas etc., que surge uma nova consciência da imagem. Então chega o tempo em que a imagem-ação entra definitivamente em crise e surgem novos modos de narrativas. Isto não implica que a imagem-ação tenha desaparecido, mas como afirma Deleuze (2005), a alma do cinema não passa mais pela imagem-ação.

A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por

desfazer o sistema das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então. Nós não acreditamos mais que uma ação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais “sadias”. Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação. (DELEUZE, 1985, p. 253).

Da crise da imagem-ação e da necessidade de pensamento, começa a se revelar a imagem-tempo, que se desenvolve de início, principalmente no contexto do neo-realismo italiano. Esse movimento possui uma característica marcante que o difere do cinema da imagem-ação: a decupagem que define todas as ações e situações que deverão ocorrer aos personagens é substituída pelo plano sequência, os personagens são seguidos com a câmera, e os acontecimentos passam por eles sem que haja reação. Os personagens são passivos. O prolongamento da percepção em ação não acontece, então o esquema sensório-motor é rompido, e a organicidade quebrada. O que caracteriza o cinema moderno segundo Deleuze são imagens inorgânicas ou cristalinas em contraposição às imagens orgânicas do cinema clássico. O cinema clássico da imagem-movimento opera em sua maioria com cortes racionais e por encadeamentos lógicos. Sua montagem obedece a uma ordem que dá um sentido de verdade ao todo. Já na imagem inorgânica da imagem-tempo, os cortes são irracionais, substituindo o modelo de verdade pela potência do falso, ou seja, a montagem denuncia a diegese. “O parecer-falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao parecer-verdade do antigo realismo” (DELEUZE, 1985, p. 262).

Estas são as cinco características aparentes da nova imagem: a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-perambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô. É a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano. Em toda parte é uma

reconsideração do esquema sensório-motor; e o Actors' Studio torna-se objeto de críticas severas, ao mesmo tempo que sofre uma evolução e rupturas internas. Mas como pode o cinema denunciar a organização sinistra dos clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto como as revistas ou as televisões? Talvez as condições especiais sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica da qual não poderiam dispor fora do cinema. É a organização do cinema que faz com que o criador, por maiores que sejam os controles que pesam sobre ele, disponha ao menos de um certo tempo para “cometer” o irreversível. Ele tem a oportunidade de extrair uma imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de constituir um empreendimento positivo. (DELEUZE, 1985, p. 257- 258)

Assim, Deleuze delinea que apesar dos esquemas mercantilistas que fazem de alguns filmes apenas um amontoado de clichês, existem cineastas e cinemas que através de uma reflexão crítica usam o clichê de forma a denunciá-los de dentro, ou seja, extraindo da própria imagem cinematográfica uma imagem que se permita enxergar para além dela mesma (imagem-cristal), uma imagem que não se limita a uma tautologia. “Arrancar dos clichês uma verdadeira imagem” (DELEUZE, 2005, p. 32). Aqui se percebe a semelhança deste cinema do tempo com aquilo que Benjamin buscava explicitar nos seus escritos sobre a obra de arte. Benjamin tratava da questão de a imagem cinematográfica ser apenas mais um meio de representação tecnicamente evoluído que está à mercê da estruturação do olhar e da percepção em uma fórmula manipulativa e normatizadora ou, ao contrário, de a imagem cinematográfica ser capaz de fazer justamente o contrário, e confrontar o olhar, desestabilizando-o e deixando então de ser apenas mais uma técnica anestesiante, uma *anestésica*.

A imagem-tempo estabelece uma espécie de retorno da visão, pois tanto os personagens como o espectador investem o olhar na vida, no mundo. Dá-se muito mais importância ao ver do que ao reagir, e dessa forma surge uma imagem repleta de sentidos, de relações oníricas e de pensamento, uma imagem mais tátil. Ora, é justamente isto que

Susan Buck-Morss nos colocava como uma possível linha de fuga a ser traçada pela imagem para distanciar-se justamente desses processos de anestesiamento. A busca por imagens que possam ser experimentadas, que nos afaste do torpor e que nos sensibilize. As imagens óticas e sonoras puras potencialmente nos permitiriam essa fuga.

Uma situação ótico e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem ação. Tampouco se trata de cenas de horror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. (DELEUZE, 2005, p. 13).

Os sentidos perante as situações e imagens óticas e sonoras puras são então instigados a se permitirem às sensações puras, o prazer do inexplicável que nos impede de reagir por não existir reação que dê conta de tamanha brutalidade ou beleza. É importante notar que a falta de reação a a que estamos nos referimos não é uma imobilidade alienante, mas justamente o contrário, é o desencadeamento de uma mobilidade ligada ao pensamento.

Deleuze delineia uma espécie de início da imagem-pensamento que tem sua eclosão na imagem-tempo tendo como base determinante os filmes de Hitchcock, um dos cineastas que estão na transição entre os dois cinemas. Em Hichtcock a imagem mental está nos enquadramentos, nos planos, ou seja, a relação mental está na câmera, pois é dela que deriva a razão dos acontecimentos. “Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Isto é: ele faz da relação o objeto de uma imagem, que não só se acrescenta às imagens-percepção, ação e afecção, como as enquadra e transforma” (DELEUZE, 1985, p. 249). Hitchcock procura narrar através de imagens as relações que tecem a trama do filme, o que de certo modo secundariza o papel do diálogo. E a primazia da imagem em detrimento do diálogo é parte essencial do que virá a ser a imagem-tempo. Traçando através das imagens de Hitchcock o devir da imagem-

tempo, percebe-se que a imagem-movimento é parte essencial do que ela virá a ser, desse modo, mais uma vez fica claro que entre elas não existe uma ruptura, mas uma passagem.

Mas pode a crise da imagem-ação ser representada como algo novo? Não foi este o estado constante do cinema? Desde sempre os mais puros filmes de ação valeram pelos episódios fora da ação, ou pelos tempos mortos entre ações, por todo um conjunto de extra-ações e de infra-ações, que não podiam ser cortados na montagem sem desfigurar o filme (donde o temível poder dos produtores). Desde sempre também, as possibilidades do cinema, sua vocação para as mudanças de lugar, inspiravam nos autores o desejo de limitar ou até de suprimir a unidade da ação, de desfazer a ação, o drama, a intriga ou a história, e de levar mais longe uma ambição que já atravessava a literatura. (DELEUZE, 1985, p. 252).

Nota-se que sempre existiu uma tendência à subversão da imagem-ação, mesmo que por puro acaso ou necessidade de força maior, os cineastas sempre estiveram atentos às novas formas de trabalhar a imagem e a narrativa. Assim, tanto na imagem-tempo como na imagem-movimento existem formas de fazer cinema que também subvertem o clichê, que também geram potência, de forma que elas não competem, elas coexistem cada uma em seu nível de relação com a experimentação, a política, e o clichê.

A *nouvelle vague* podia de pleno direito ser denominada hitchcock-marxiana, em vez de hitchcock-hawksiana. Como Hitchcock, ela pretendia chegar às imagens mentais e às figuras de pensamento (terceiridade). Mas enquanto Hitchcock via nisso uma espécie de complemento que devia prolongar e consumir o sistema tradicional “percepção-ação-afecção”, a *nouvelle vague*, ao contrário, descobrirá aí uma exigência suficiente para romper o sistema, para cortar a

percepção de seu prolongamento motor, para cortar a ação do fio que a unia a uma situação, para cortar a afecção da aderência ou da pertinência a personagens. A nova imagem não seria, portanto, uma consumação do cinema, mas uma mutação. (DELEUZE, 1985, p. 263).

Entendo que na passagem de uma imagem à outra ocorrem transformações essenciais que as distinguem em uma relação de grau e não de natureza. A mutação implica que elas, apesar de diferentes, mantêm ainda o gene uma da outra fluindo em suas veias, remetendo uma à outra em um momento inesperado, basta estar atento. Do movimento explode o tempo e vice-versa.

No entanto, não se pode deixar de explicitar que existe uma diferença essencial entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, e esta diferença se dá justamente no que diz respeito à representação do tempo. Primeiramente nós temos que a imagem-movimento não proporciona uma representação direta do tempo.

Se assimilarmos a imagem- movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento à outra. (DELEUZE, 2005, p. 48).

Cada imagem-movimento, cada face do plano possui um caráter específico, de modo a terem certa autonomia dentro do todo. Assim, cada plano conteria uma espécie de pré-montagem, ou seja, cada plano teria expresso em si uma mudança, e assim a teoria de que o tempo estaria na montagem acaba por ser em parte contradita. A imagem do tempo no cinema clássico estaria então, ou relacionada à montagem ou relacionada ao plano, mas não se tem ainda uma imagem direta do tempo, pois as imagens parecem presas ao presente. Quando se quer

mostrar o tempo passado ou futuro utiliza-se o *flash-back* ou um *flash-forward* respectivamente, ou seja, o tempo está sempre subordinado ao movimento, neste caso específico subordinado ao movimento da narrativa e da montagem.

É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. (BERGSON, 2006, p. 161).

Esta é a base da definição de que o presente é sensório-motor. Assim a imagem que se busca no passado é sempre em detrimento de uma ação a ser executada no futuro. De modo que as lembranças puras, ou seja, aquelas imagens do passado que não são úteis ao presente e que por isso se encontram em uma zona indeterminada do inconsciente, não dizem respeito ao meu corpo porque são inúteis ao meu presente. A lembrança pura faz um percurso do passado ao presente, momento em que virará uma sensação capaz de gerar movimento, quando isso acontece, ela deixa de ser lembrança, tornando-se atual e misturando-se ao presente. A lembrança só se torna imagem quando se atualiza no presente, e quando isso ocorre ela deixa de ser lembrança pura. Assim, aparentemente a memória teria apenas uma função de coordenar nossa ação no presente. Para Bergson, existe, no entanto, uma memória espontânea, ou seja, uma memória que não se atualiza apenas em vias de coordenar nossa conduta. É a memória dos sonhos. Quando uma lembrança que está quase inteiramente obscura em detrimento de sua função de coordenar as ações presentes se desinteressa dessa ação nós entramos na “vida dos sonhos” (BERGSON, 2006, p. 180).

Na imagem-tempo vem à tona a consciência de que o presente é sempre sucessão, o que implica que ele é sempre um momento ido (passado) e um momento porvir (futuro), ou seja, o presente não existe sem que passado e futuro estejam nele implicados, assim, se seguirmos o raciocínio de Bergson, o presente é sempre sensório-motor, pois é sempre uma ação. Para sair do vínculo sensório-motor é preciso pensar

que o passado e o futuro já estão na imagem. Desse modo, no cinema eles estão na imagem, independentemente da montagem, eles estão impregnados nos personagens e nos planos.

Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois*... Talvez seja preciso passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia de presentes. (DELEUZE, 2005, p. 52).

O presente é um limite muito tênue, quase impossível, é preciso então entrar profundamente nele para poder enxergar o seu devir, para enxergar que as coisas, as pessoas, os objetos filmados estão impregnados de memória e sempre à mercê do tempo que os sucede em um contínuo infinito impossível de ser controlado.

Outra característica que desestabilizaria o tempo, e que também já vinha sendo empregada no cinema clássico são as aberrações de movimento, de onde provém justamente o pensamento de que não é preciso parar o movimento para ver o tempo. É preciso promover um movimento aberrante, que seria, por exemplo, utilizar-se de efeitos na imagem, como a aceleração, a câmera lenta, ou os falsos *raccords*. Enfim, é também desse pensamento do tempo despresentificado e dos movimentos aberrantes que começa a surgir uma imagem-tempo.

Era preciso o moderno, para reler todo o cinema como já feito de movimentos aberrantes e de falsos *raccords*. A imagem-tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual em contraposição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito pelo contrário. Dirão ainda que a imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como a representação indireta a pressupunha. Mas a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem

indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai destas as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem”. (DELEUZE, 2005, p. 56).

O que temos é a ruptura radical dos encadeamentos entre os planos em detrimento do que o plano nos dá a ver, não temos mais a montagem rainha, ela se torna uma auxiliar do plano, e é neste que o tempo deve fluir independente, é ele quem dá força à imagem. Eis que surge a imagem-tempo das entranhas da imagem-movimento, potencializando o ver e o ouvir. Quando então se diz que o plano dá a ver o tempo, está-se falando também das imagens óticas e sonoras puras, pois elas são imagens de descrição, mostram as coisas em seu devir, em seu cotidiano, daí a imagem direta do tempo. As imagens óticas e sonoras puras, enquanto mostram uma visão sobre a coisa, apagam suas linhas concretas e mostram apenas seus traços, daí sua singularidade. A coisa não está sendo mostrada ali como ela é na suposta realidade em que se encontra, ela está sendo mostrada sob uma determinada ótica. Na imagem ótica e sonora pura não existe encadeamento e se houver ele será suficientemente frágil para ser quebrado: estas imagens podem independer umas das outras, elas estão à deriva em um todo aberto. A imagem ótica e sonora pura segundo Deleuze é uma imagem virtual, uma imagem que não é automaticamente percebida, não se dá no reconhecimento automático, ela está entre o estímulo e a ação, são as imagens que segundo Deleuze fornecem matéria ao reconhecimento atento.

Quer dizer que, com as imagens-lembrança, aparece um sentido completamente novo de subjetividade. Vimos que a subjetividade já se manifestava na imagem-movimento: ela surge desde que haja separação entre movimento recebido e movimento executado, entre ação e reação, excitação e resposta, imagem-percepção e imagem-ação. E, se a afecção também é uma dimensão desta primeira subjetividade, é porque ela pertence à separação, constitui o “dentro” desta, de certo modo a ocupa, mas sem preenchê-

la ou supri-la. Agora, ao contrário, a imagem-lembrança vem preencher a separação, supri-la efetivamente, de tal modo que nos leva individualmente à percepção, em vez de prolongá-la como movimento genérico. Tira proveito da separação, a supõe, já que se insere nela, mas é de outra natureza. A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual: o que “se acrescenta” à matéria, e não mais o que a distende; imagem-lembrança, e não mais imagem-movimento. (DELEUZE, 2005, p. 63).

Parece-nos que a imagem-lembrança seria como um pensamento ou uma sensação que se insere na matéria, ao contrário, como vimos, de ser um prolongamento para alguma coisa, ou de alguma coisa. Sendo assim, ela é virtual, a virtualidade que ao tocar a imagem ótica e sonora pura possibilita o afastamento da imagem no presente, ela então impõe uma relação da imagem com o passado sem que esta relação seja evidenciada, o passado passa a ser uma hipótese, ele não é discriminado explicitamente como passado. Entramos então no campo do *flash-back*, porém este não é feito como no cinema clássico, em que ele é subjugado à narrativa e tem uma função conectiva e explicativa para o presente. Na imagem-tempo, o *flash-back*, quando existe, é feito por uma série de bifurcações sutis que travam com o presente uma teia complexa a ser desvendada, ou ele nem mesmo aparece. A memória do passado pode acontecer pela presença de um fantasma que vem à tona às vezes encarnada em uma pessoa física confundindo-se com um personagem, ou às vezes está apenas subentendido nos diálogos e gestos, ou dando a ver objetos que subentendem uma memória. É a *vida dos sonhos*. As imagens óticas e sonoras puras, assim como as imagens-lembranças, são partes essenciais para distinguir a imagem-tempo da imagem-movimento; existem, no entanto, outras espécies de imagem-tempo, mas passaremos a abordá-las em relação ao filme *Alice nas Cidades* de modo a termos a possibilidade de vê-las configuradas.

4 ALICE NAS CIDADES: IMAGEM-TEMPO

Alice nas Cidades é uma deambulação, uma digressão. Um *road-movie*? Também. Mas considero que não é preciso necessariamente uma estrada para viajar, bastam uma cidade e um par de sapatos, ou um carro, uma bicicleta, ou mesmo uma mente fértil. Em *Alice nas Cidades* o deslocamento é constante durante todo o filme, tanto nos movimentos de câmera presentes em grande parte das cenas, como nos personagens Winter e Alice, que se deslocam e deambulam por quatro cidades diferentes. Apesar de eles quase sempre possuírem uma meta específica que coordena seu movimento, como por exemplo, a matéria que Winter deve escrever e que o faz transitar pelos Estados Unidos, ou a viagem forçada em busca da avó de Alice, existe algo que provém de uma força maior e que desloca suas metas para segundo plano, é o acaso os impulsionando, os encontros e desencontros. Temos então que o filme se desencadeia com os vínculos sensório-motores extremamente fragilizados, pois o próximo destino dos dois personagens está à mercê da imprevisibilidade, é sempre difícil definir o que virá depois.

A câmera de Wim Wenders explora as paisagens: estradas, ruas e cidades. A câmera anima os lugares, conta suas histórias. Wenders gera uma série de espaços quaisquer, quase sempre muito melancólicos. Esta parece ser uma característica de vários de seus filmes, as imagens dão a ver um olhar inquieto e apaixonado pelos lugares filmados. Mas estas descrições não têm necessariamente um papel determinante na cena ou na narrativa em geral, e isso afrouxa os vínculos sensório-motores como também enquadra o filme no que Deleuze chama de descrição cristalina do cinema moderno, em oposição à descrição orgânica do cinema clássico.

Com efeito, as descrições orgânicas que pressupõem a independência de um meio qualificado servem para definir situações sensório-motoras, enquanto as descrições cristalinas, que constituem seu próprio objeto, remetem a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não mais de actante. (DELEUZE, 2005, p. 156).

Assim, nas descrições cristalinas, as imagens do ambiente, do objeto e até mesmo dos personagens podem ser expostas por si mesmas, independentes de uma função de encadeamento. Como o plano que mostra o pé enrugado de Winter tirando a tampa do ralo da banheira. A tendência no filme é que a descrição visual predomine sobre a narrativa, criando assim desconexões e esvaziamentos que rompem com a organicidade das relações entre uma imagem e outra. Deleuze considera essa a imagem verdadeiramente rica. Por espaços vazios podemos entrar, através de desconexões podemos definir nossas próprias ligações ou mesmo deixar como está. Ver verdadeiramente, ou seja, deixar que a imagem faça vir o pensamento, a lembrança, a imaginação, as associações inusitadas.

Ora, se uma das principais rupturas entre o cinema moderno e clássico é justamente a quebra dos prolongamentos motores, como e por que o cinema chegou a isto, o que ele busca com isso, e quais as consequências? Deleuze coloca em pauta esta questão no capítulo que trata do cinema e do pensamento, pois é evidente que se existiu uma ruptura é porque existiu também uma mudança de pensamento. “O fato moderno é que já não acreditamos nesse mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, é como se nos dissessem respeito somente pela metade” (DELEUZE, 2005, p. 207). Aqui está posta a questão da perda da experiência, e nos parece que este seja exatamente o caso de Winter. Ele sente necessidade de estar o tempo todo tirando suas polaróides e tentando afirmar o mundo através delas, coisa que não consegue, afinal, como ele mesmo diz, as fotos nunca mostram aquilo que ele realmente viu. Winter desconfia do mundo, parece desacreditar de seus próprios olhos, e essas são algumas das poucas coisas que talvez se possa ter certeza a seu respeito, já que Wenders não faz questão de delinear com exatidão as meta e os perfis de seus personagens. Com a crise da experiência parece que só nos resta observar o mundo, sem interagir ou acreditar, assim a quebra dos vínculos sensório-motores é algo inevitável, pois se não existe interação, não existe também reação. O cinema moderno sob esta perspectiva é então também fruto de seu próprio meio.

A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento. Entre os dois, o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como sua

impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e do mundo. Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro, que o mundo, que o pensamento, apreende o intolerável nesse mundo, é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem não é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar. Qual é então a saída sutil? Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: “algo impossível senão sufoco”. É essa crença que faz do impensado a potência distintiva do pensamento, por absurdo, em virtude do absurdo. (DELEUZE, 2005, p. 205).

Em *Alice nas Cidades* os videntes são três: Wim Wenders, Winter e Alice. A câmera de Wenders percorre os espaços, filma os personagens, mas não tenta decifrá-los, eles não são decifráveis, escondem dentro de si um segredo no qual câmera não consegue penetrar. É uma pulsação latente que se esquia ao olhar da câmera. É o inapreensível. Já Winter, com suas polaróides, tenta ver algum vestígio de realidade que dê suporte suas imagens, gesto ambíguo já que ao mesmo tempo ele não acredita isto seja possível. Alice, por sua vez, com seus pequenos olhos observa, olhar perdido, às vezes questionador, olhar que vaga inquieto. Seu pequeno corpo é surpreendido por esse “algo intolerável no mundo”. Seu pequeno corpo impotente. Certamente não é das situações mais confortáveis estar nessa zona paradoxal, em que não se acredita mais no mundo, mas tendo como única saída acreditar no vínculo com esse mundo, mesmo que isso signifique acreditar no impossível. De fato, acreditar no mundo, só “em virtude do absurdo”.

A relação de exploração descritiva dos espaços e objetos e a fragilidade dos objetivos dos personagens dão a sensação de que eles

flutuam pela narrativa, pois quase nada se concretiza de fato, tudo parece solto. “Pois quase não há ligações pessoais que possam levar aos conflitos de costume no cinema; ou um objetivo efetivamente perseguido que confira ao enredo um saldo positivo ou negativo” (BUCHKA, 1987, p. 28). É mais importante estabelecer uma relação com o meio do que agir neste meio, o que torna a visão parte fundamental na constituição do filme, pois para se relacionar com o meio é preciso vê-lo, mas vê-lo por dentro, romper com o clichê que insiste em aparecer aos olhos e encobri-lo “[...] a visão não é mais sequer um pressuposto acrescido à ação, uma preliminar que se manifesta como condição, ela toma todo o lugar e faz às vezes da ação”. (DELEUZE, 2005, p.157). As relações entre as imagens são justamente derivadas de um olhar. Desse modo, *Alice nas Cidades* é um cinema de vidente, em que os próprios personagens são espectadores. O filme dá a sensação de que a visão chega ao ponto de ser a verdadeira protagonista da história, já que várias das situações dependem ou derivam dela. Como, por exemplo, o fato de Winter tirar fotos ao invés de escrever, fato que enfurece o seu editor nos Estados Unidos e faz com ele retorne para Alemanha sem dinheiro. Ou a aversão de Winter por aquilo que ele vê na televisão americana, de onde partem algumas de suas divagações. E também quando Alice busca a casa de sua avó, tendo referência para isso, apenas uma foto. Esses são exemplos singulares de que, se existe uma trama, grande parte dela se desencadeia em consequência do que se vê.

Os dois viajantes desorientados pesquisam como estranhos uma região na qual, entretanto, deveriam até mesmo se sentir em casa – pretexto dramático, aliás, para Wenders documentar detalhadamente a paisagem e a história da arquitetura inóspita da região do Ruhr. (BUCHKA, 1987, p. 44).

Tendo a região do Ruhr se tornado estranha aos dois personagens, eles a desvelam como se seus olhos estivessem diante daquela paisagem pela primeira. Para Alice, que viveu ali quando era muito pequena, tudo parece novo; para Winter já é um processo nostálgico, reconhecer o lugar em que estudou, o rio em que nadou, perceber as mudanças que estão ocorrendo na paisagem urbana. E a câmera de Wenders que nos

mostra aquilo que seus personagens veem, se torna cúmplice da memória e da história do local, que hoje certamente está bem diferente do que foi há trinta e sete anos atrás.

Assim, como a imagem e a visão podem ser percebidas como protagonistas do filme, Winter e Alice não se enquadram no sentido clássico do que se entende por personagens principais, porque eles como os personagens coadjuvantes que aparecem aqui e acolá, não têm um perfil bem definido, suas vidas pregressas não nos são dadas, mas apenas sugeridas. Sob esta perspectiva, vejamos o exemplo de Winter: o que sabemos dele é apenas o fato de ser um repórter alemão que está fazendo uma matéria sobre a cultura americana. Não sabemos que tipo de repórter ele é, como exatamente ele chegou a obter essa matéria, que tipo específico de matéria ele está fazendo, o porquê e para quem ele a está fazendo. Aquilo que se sabe dele provém de seu modo de agir, por isso alguns de seus gestos são extremamente significativos, como por exemplo, quando ele quebra a televisão do quarto do hotel em que está hospedado nos Estados Unidos ao ouvir uma propaganda sobre venda de casas na “ensolarada” Flórida, com isso ele exterioriza sua repulsa pelo modo como se vendem falsas promessas de felicidade. Ou quando ele divaga consigo mesmo sobre suas fotografias instantâneas e seu valor documental, ou quando faz anotações no bloquinho de papel de onde deveria sair sua matéria e se consome pelo fato de não conseguir escrever, e também quando ao não entregar subitamente Alice à polícia, ele se deixa levar pela situação, assumindo uma espécie de vínculo de lealdade com ela.

É por meio da figura de Alice, por exemplo, que se arrancam algumas palavras de Winter, e assim sutilmente vai se traçando um perfil um pouco mais delineado de seu caráter. Como na cena em que ele está dentro da banheira no hotel em Amsterdã, e Alice entra, sentando-se na tampa da privada observando-o por um instante. Ela pergunta qual era o problema e Winter responde dizendo a palavra “medo”. Alice pergunta que tipo de medo, ele pergunta se existiam tipos diferentes, ela responde que sim, e ele então diz ter medo do medo. Alice pergunta por que ele tem medo do medo, ele responde perguntando para si mesmo: *por quê?* Sabemos então que Winter tem medo, medo do medo, mas por que ele tem esse medo? Nunca nada de definitivo nos é dado a saber.

Já Alice também é uma personagem que vai se desenhando conforme os acontecimentos do filme, mas que continua sempre inacabada. Quem é sua mãe? Quem é o homem que as fez se deslocarem até Nova York? Onde está sua avó? Por que ela e sua mãe mudaram

tantas vezes de cidade? São perguntas que a própria Alice parece não saber responder, pois possui vínculos muito frágeis com a família e com os lugares, o que faz com que ela crie facilmente estes vínculos com quem lhe proporcione um mínimo de segurança e afetividade. É o que acontece em sua relação com Winter. A fragilidade de seus vínculos também faz com que sua memória seja frágil e suscetível, pois ela não forma lembranças sólidas das pessoas e dos lugares. Estas questões sobre a personagem Alice podem ser relacionadas a alguns conceitos sobre a narrativa em *A Imagem-Tempo*, quando Deleuze se refere às categorias de narrativa cristalina e falsificante.

A descrição cristalina attingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso. (DELEUZE, 2005, p. 161).

Ora, Alice está justamente inserida em uma narração cristalina e falsificante, pois além de sua vida ser uma incógnita, ela está o tempo todo perdida em um elo sutil de verdades e mentiras. Assim, criar uma verdade é para ela quase uma questão de sobrevivência, como, por exemplo, quando pelo fato de ela estar presa a Winter e acreditar que ele é o único que a pode ajudar na situação em que ela se encontra, ela se obriga a gerar pistas falsas sobre a localidade da casa de sua avó para fazê-lo permanecer com ela na busca. Porém, nota-se que a própria Alice não é totalmente convicta da veracidade ou não das coisas que diz, pois ela não possui uma visão clara de seu passado. Ela não sabe o nome da cidade da avó, não sabe nem mesmo o nome da avó, que para ela seria simplesmente: vó. Alice cria e vive involuntariamente uma narração falsificante, nem nós e nem ela possuímos o limite entre o que é verdadeiro ou falso em seu passado, pois este não se atualiza no presente.

O que nos engana é que as imagens-lembrança, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, frequentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já

que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência. Mas, se nos perguntarmos onde a consciência vai procurar tais imagens-lembrança, imagens-sonho, ou devaneio que ela evoca segundo seus estados, seremos levados às puras imagens virtuais, das quais estas são apenas modos ou graus de atualização. (DELEUZE, 2005, p. 100-101).

As lembranças de Alice sob este aspecto estão sendo remetidas à sua consciência justamente devido às necessidades momentâneas, e nas puras imagens virtuais onde sua memória vai buscar tais lembranças o grau de atualização também varia dependendo de sua necessidade. Bergson (2006, p.84), afirma que a memória retorna em função de uma ação no presente, o que seria um processo automático, ou a memória busca a lembrança mais apta para uma situação atual, o que seria um processo pessoal, subjetivo. Ora, a segunda opção é exatamente o processo executado pela memória de Alice, ou seja, ela entra em funcionamento em relação a uma necessidade atual, gerando assim uma ação no presente. Por exemplo, quando Winter vai dizendo a ela nomes de cidades para que ela lembre o nome da cidade de sua avó, aparentemente ela se recorda de Wuppertal, porém, não exatamente onde em Wuppertal, mas diz que ao ver a casa se lembrará. Depois de um dia inteiro vagando pelas ruas da cidade, Alice confessa que sua avó nunca morou em Wuppertal. Ela poderia não estar mentindo conscientemente, mas estar sendo enganada por sua consciência, em virtude da necessidade de manter Winter junto a si ela produz uma espécie de falsa memória para que o passado se transforme em ação. E quando Winter, ao tomar conhecimento da “mentira” da garota e a deixar na delegacia da cidade por não saber mais o que fazer com ela, a memória de Alice toma então outro rumo.

Ao ser interrogada por um policial, ela descreve suas lembranças e recorda-se que quem morava em Wuppertal eram ela e sua mãe, mas que sua avó não devia morar longe, já que elas iam visitá-la de trem e voltavam no mesmo dia. E ao dizer ao policial que quando sua avó lia para ela as páginas do livro ao serem viradas se manchavam, pois cinzas de carvão entravam pela janela, o policial diz que sua avó só podia morar no distrito de Ruhr. Aqui a lembrança de Alice se adapta a outra necessidade, ela precisa que esta saia um grau a mais da pura virtualidade e se atualize no presente para que sua busca junto a Winter

possa continuar. Agora ela possui a certeza de que a casa de sua avó se encontra no distrito de Ruhr, porém esta certeza é frágil, já que é muito difícil que exista uma atualização completa da virtualidade de uma lembrança, pois estas duas imagens, atual e virtual, são as duas faces ao mesmo tempo diferentes e interdependentes do cristal.

A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre o real e o imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz na “cabeça de alguém”. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob a mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis. (DELEUZE, 2005, p. 89).

Desse modo, uma das inserções da imagem-cristal em *Alice nas Cidades* se dá justamente nestas condições de confusões de lembranças que afetam Alice. As faces inconfundíveis da imagem-cristal, que só se misturam no erro, na confusão da “cabeça de alguém”, acontecem nesse caso na cabeça dela. Percebemos por Alice que as duas faces do cristal, a face atual e a face virtual, nunca chegam a se fundir, elas apenas entram uma em relação com a outra, mas continuam sempre distinguíveis. As descrições feitas por Alice são então as imagens virtuais que constituirão os germes formadores da face do cristal que se atualizará no dizer do policial e não na própria memória da garota.

Com efeito, por um lado o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação ao germe que desempenha o papel da imagem atual. (DELEUZE, 2005, p. 94).

Então, o germe virtual é a lembrança de Alice, e o germe atual é a concretização dessa lembrança na afirmação do policial. Não podemos esquecer, porém, que a relação de Alice com sua memória é frágil também por ela ter apenas nove anos de idade, assim as lembranças que ela deve resgatar são da fase da primeira infância, o que é já em si um trabalho difícil de memória, e para complicar a situação temos que seus vínculos familiares são soltos, como já nos referimos anteriormente. Ela em seus poucos anos já viveu pelo que podemos perceber, em pelo menos quatro lugares diferentes. Assim, é evidente que com a fragilidade de seus vínculos exista também uma fragilidade das lembranças, já que ela não passou tempo suficiente nestes lugares para que eles se afirmassem mais claramente em suas memórias. Os germes que deveriam formar as imagens-lembranças de Alice são demasiado frágeis, por isso as lembranças são confusas e necessitam outros meios para se atualizar. Por exemplo, depois de sua interlocução com o policial, Alice se lembra de que possui dentro de sua carteira uma fotografia da casa de sua avó, e então ela e Winter partem em busca da casa. A fotografia é uma imagem virtual por excelência, porém nessa situação ela se torna a atualização da memória de Alice, que não conseguiria por si mesma atualizar a imagem da casa.

Há a formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal, se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar o lugar no cartão postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura. (DELEUZE, 2005, p. 88).

A fotografia da casa é um exemplo de uma imagem bifacial, virtual enquanto imagem fotográfica, mas que corresponde a uma atualidade. E quando eles finalmente encontram a casa, temos um novo movimento, a imagem virtual da casa na fotografia é agora imagem atual da casa no mundo, a imagem se liberta, mas quando a casa é deixada para trás ela volta a ser novamente apenas uma virtualidade, apenas uma fotografia, pois Alice não precisa mais dessa lembrança, a casa já foi encontrada, e a avó não mora mais ali.

A partir dessas características de Alice e Winter enquanto sujeitos, deduzidas de Winter principalmente por seus gestos e de Alice principalmente por sua relação com as imagens-lembrança, é que se pode traçar o que seria um perfil desses personagens, mas como já dissemos, eles não são bem delineados. Gestos e algumas palavras: é tudo o que conseguimos saber. O gesto é o impulso que faz o desenrolar do filme. Pois apesar de existirem situações determinantes que movem os personagens, é mais importante para o filme o seu comportamento, ou a falta dele, dentro da situação, do que a situação em si. Por exemplo, mais importante do que o motivo que impulsiona a viagem de Winter e Alice, é a mudança que os personagens sofrem durante ela. Winter começa a deixar de levar-se tão a sério e de levar as coisas tão a sério, enquanto Alice vai desvendando um pouco mais sobre os acontecimentos de sua vida até então. Mas, Winter e Alice continuam como um círculo que não se fecha, e é dessa linha quebrada, que se pode extrair sua potência. Eles são como uma brecha onde se pode entrar, eles suscitam pensamento, eles existem apenas enquanto corpos e gestos.

O que chamamos de *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel. (DELEUZE, 2005, p. 231).

Deleuze faz uma apropriação do conceito de *gestus* em Brecht, desvinculando-o de seu uso estritamente ligado a uma postura explicitamente social ou política. Mas o gesto, como está aqui colocado também não se afasta de uma politização, já que ele rompe com um tipo de cinema paralisado na fórmula padronizada de personagens, enredo e trama bem fundamentados em suas histórias e encadeamentos. O gesto enquanto político, desse modo, encontra-se nas entrelinhas. Essa apropriação do conceito de *gestus* em Brecht é um parâmetro para pensar a constituição dos personagens Alice e Winter, pois eles são soltos na medida em que suas histórias não nos são previamente dadas e

o seu desenrolar na narrativa é fruto de vínculos sensório-motores frágeis, não formando uma cadeia de ações e reações bem definidas. Assim, em grande parte do filme o que nos resta pensar deles é propriamente aquilo que a câmera nos mostra ao investir sobre seus corpos, ao segui-los em seus movimentos. Esse investir da câmera sobre o corpo, privilegiando-o em detrimento da narrativa, é bastante parecido com aquilo que Wenders faz ao privilegiar as imagens dos espaços, criando os espaços quaisquer. Em *Alice nas Cidades* encontram-se não só espaços quaisquer, mas também, personagens-quaisquer.

*Whatever is the figure of pure singularity. Whatever singularity has no identity, it is not determined with respect to a concept, but neither is it simply indeterminate; rather it is determined only through its relation to an idea, that is, to the totality of its possibilities.*³ (AGAMBEN, 2003, p. 67).

Ser qualquer é ser uma singularidade qualquer, ou seja, é não pertencer a categorias especificantes, apenas poder ser a ausência ou estar na ausência das categorias e, desse modo poder estar sempre pertencendo, mas sem pertencer a algo determinado. Os pertencimentos são múltiplos. Winter e Alice são personagens-quaisquer, justamente por serem singularidades quaisquer, abertos a pertencerem àquilo que ocorra ao espectador. Porque como diz Agamben: “[...] *Whatever is a singularity plus an empty space, a singularity that is finite and, nonetheless, indeterminate according to a concept*”⁴ (AGAMBEN, 2003, p. 67). Assim, ser personagem-qualquer é ter um espaço vazio e ser finito, mas ser também muito, pois é não pertencer a um conceito. Indeterminados. Winter e Alice.

³ A figura da pura singularidade é qualquer. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada em relação a um conceito, mas também não é simplesmente indeterminada, nem é determinada apenas na sua relação com uma idéia, isto é, para a totalidade e suas possibilidades. (AGAMBEN, 2003, p. 67, tradução nossa).

⁴ Qualquer coisa é uma singularidade a mais em um espaço vazio, uma singularidade que é finita, no entanto, indeterminável por meio de um conceito. (AGAMBEN, 2003, p. 67, tradução nossa)

5 IMAGENS, PALAVRAS, GESTOS, MEMÓRIA

Do leito o velho André via o céu nublar-se, através da janela, enquanto as folhas da mangueira brilhavam com surda refulgência, como se absorvessem a escassa luz da manhã. Havia um segredo naquela paisagem. Durante minutos, ficou a olhá-la e sentiu que sua grave serenidade o envolvia, trazendo-lhe um bem-estar que não sentia há muito. “E eu não posso exprimir – lamentou. Não posso dizer”. Se agitasse a campainha, viria a esposa ou uma das filhas, mas seu gesto em direção à janela não seria entendido. E ele voltaria a cabeça contendo a raiva.

[...] Para sempre exilado – pensou. Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. “Só os gestos, pobres gestos...

[...] e mais uma vez lamentou não poder desculpar-se pelo que havia feito, quando ela tivera a idéia de trazer-lhe uma folha de papel com o alfabeto, para que ele indicasse as letras dos nomes que procurava dizer. Talvez tenha ela compreendido que eu não pude expressar-me e que isto me irritou. Mas ele gostaria de contar-lhe que, ao lhe arrebatara das mãos o papel e rasgá-lo, obedecera a um impulso irresistível, a um violento rancor contra aqueles sinais que pareciam esquivar-se ao seu entendimento e cuja profusão o irritara como enxame de moscas. E que os momentos seguintes, enquanto alguém soluçava e todos se afastavam do quarto, tinham sido os mais dolorosos de sua vida. Eu pensava nos gestos. Em não falar, não escrever, gesticular apenas. Eu pensava nos gestos. (Lins, 1975).

A falência da palavra, da escrita, a permanência do gesto, expressão pura, dizer mudo, o que resta são os gestos. Mas como fazer-se entender por meio deles? Talvez não sejamos mais criaturas gestuais, mas seres translúcidos. Não somos mais pungentes, somos um grão muito pequeno para as dimensões que nos cercam, um grão em meio a milhares de grãos.

Assim como o enfermo André, estamos mudos, não podemos exprimir aquilo que nos cerca, que nos provoca sensações: o nublado do céu, gotas de chuva que caem, coisas simples que se tornam fortes demais para que possamos exteriorizá-las, resta o silêncio, uma lacuna entre a sensação e sua expressão. E a falência do gesto é também a falência da imagem, pois o gesto dá a ver, deciframo-lo pela visualidade, como uma pantomima: o gesto é a narrativa do corpo. E o corpo está vazio, é carcaça, apenas pele em toda sua superficialidade. A imagem. O corpo é túmulo.

Essa introdução de capítulo inspirada nos fragmentos do conto *Os Gestos* de Osman Lins reflete muito do que estou analisando neste projeto. O conto será um intercessor, e com ele pensarei em Winter. Winter que não está enfermo do corpo como o personagem de Osman Lins, mas está enfermo da vida, da sua vida, e assim como André, remói-se com a falta de palavras que expressem aquilo que ele vê, sentindo que só lhe resta exprimir-se através de imagens, capturar o mundo, porém as imagens não lhe bastam, e seu gesto torna-se falho. Gesto morto.

Como escreve Agamben em *O autor como gesto*, “ [...] No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura” (AGAMBEN, 2007, p. 62). Assim, estamos diante do que nos relata Didi-Huberman (1998) sobre a sensação de estar frente a um túmulo, a sensação seria a de estar diante da presença de uma ausência, mas pensando como Agamben, é sobretudo na ausência que há permissão ao leitor se inserir na obra, de modo que o vazio está aí para ser preenchido. No entanto, o problema colocado por Osman Lins é justamente a incapacidade de inserção do leitor dentro desse vazio e a frustração de ter consciência deste fato é o que torna falho o gesto, de modo que não conseguimos deixar de pensar em sua morte, o gesto como a carcaça de um corpo, carcaça de uma imagem, gesto inexpressável. Como bem nos expõe Jean-Luc Nancy (2006) em seu *Ser Singular Plural*, o ser existe apenas como *ser com*, desse modo só existe gesto desvelado se existir no outro a vontade e a postura de descobri-lo, do contrário o gesto morre em si mesmo.

Como já é sabido, o primeiro movimento de *Alice nas Cidades* se dá nos Estados Unidos, por onde Winter está viajando para escrever uma matéria sobre a cultura americana, mas tudo o que ele consegue fazer é tirar fotos com sua Polaroid e rabiscar algumas anotações em um pequeno bloco de papel. A dimensão do bloco de Winter faz pensar que as palavras cujas formas deveriam desenhar sua história lhe estejam faltando, e percebe-se que de fato isto está acontecendo: ele vem abandonando as palavras em detrimento das imagens fotográficas.

Todos os personagens de Wenders, com maior ou menor grau de consciência, sentem uma grande vontade de escrever. Como são incapazes de conversar e não experimentam sequer o desejo de discutir ou de se entender com os outros através do diálogo, restá-lhes o monólogo, a narrativa oral ou a escrita como única forma de expressão e, conseqüentemente de superação do próprio isolamento. (BUCHKA, 1987, p. 77).

No caso de Winter, porém, existe propriamente uma dificuldade até mesmo de escrever. Ele tira fotos mais do que rabisca em seu bloquinho. Mas em seu caso existe uma particularidade, ele tem uma tarefa muito específica de escrita, que é fazer uma matéria sobre a cultura americana, e ele não consegue pensar a história da cultura americana senão como uma história de imagens. E como se perceberá posteriormente ele parece não conseguir conceber sua própria história senão também através de imagens. Se Winter quer sair de seu isolamento por algum meio, este é a fotografia. Porém, ele não parece totalmente consciente desta situação, aquilo que ele procura ainda é uma concepção vaga em sua cabeça. Ele age como que por impulso quando mira sua Polaroid para as coisas que vê, gesto que faz com que ele pareça sofrer de uma espécie de esquizofrenia imagética, as imagens parecem ser inevitáveis, sem elas, ele não é.

Essa relação do repórter com seu projeto de trabalho e com suas imagens fica bastante evidente em dois momentos do filme. Primeiro em um diálogo travado com o editor responsável nos Estados Unidos por sua reportagem e segundo quando em Nova York ele vai ao apartamento de uma mulher (amiga ou ex-namorada, não é evidente o tipo de relação

que os liga), e eles conversam sobre sua situação. Citamos então o primeiro diálogo⁵:

Editor: Oi, cara, como está indo a história?

Winter: Não está terminada ainda.

Editor: Quando você acha que vai estar pronta?

Winter: Eu tenho várias fotos e anotações, material suficiente.

Editor: Você não deveria tirar fotos, apenas escrever uma história.

Winter: Sim, eu sei. Mas a história é sobre coisas que você vê... sobre sinais e imagens.

Editor: Você esteve na estrada por semanas e tudo o que você tem são pilhas de fotografias. Você deveria escrever cara, fotos eu poderia conseguir em qualquer lugar. Você deveria ter escrito sobre a cena americana. Eu não paro de receber mensagens do editor, eu pareço um idiota. O que você acha disso?

Winter: Eu não terminei ainda. Dirigindo pela América, as imagens que você vê fazem alguma coisa acontecer. Esta é a razão pela qual eu tirei tantas fotos... é parte da história. Eu não consigo explicar ainda.

Editor: Diga isso ao editor. Que eu saiba você já perdeu o prazo final.

Winter: Eu vou terminar a história na Alemanha. Eu pego o voo hoje.

Editor: Você tem dinheiro para a passagem?

Winter: Só o suficiente para uma passagem, eu esperava que você pudesse me dar um adiantamento.

Editor: Meu querido amigo, você não vai ter um centavo. E pegue suas fotos, você só precisava escrever.

⁵ Diálogo em alemão, tradução nossa a partir da legenda do filme em inglês.

(Winter tira a Polaroid da bolsa, aponta em direção ao Editor e tira uma foto).

Editor: Eu vou dizer ao editor que você vai estar em Munique e então para mim isto está terminado.

(Winter sai em silêncio).

Percebemos pelo diálogo acima como Winter pressente que a história de um lugar não poderia vir a ser contada sem o testemunho de seus vestígios visuais, pois ela será também revelada pelos fantasmas destes vestígios. A imagem é parte inseparável da história e da memória. Didi-Huberman nos propõe a imagem como sobrevivência, embasado principalmente no conceito de história e na imagem dialética em Benjamin.

En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 12)⁶.

Se pensarmos a imagem como sobrevivência como nos coloca Didi-Huberman, o intuito de Winter faz sentido, apesar de ele não distinguir claramente a importância de seu projeto com as imagens. De fato, se ele quer contar um pedaço que seja da história de um lugar, as imagens são essenciais para que esta história permaneça. Porém, Winter, apesar de ter necessidade da imagem, tem também uma desconfiança em relação a ela, uma lacuna que ele não consegue preencher. “Nunca

⁶ Em fim, perante uma imagem temos que humildemente reconhecer o seguinte: que provavelmente ela sobrevivirá a nós, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem muitas vezes tem mais memória e mais porvir que o ser que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 12, tradução nossa).

mostram o que você realmente viu”, diz a voz em *off* do repórter sobreposta a uma subjetiva que mostra o primeiro plano de uma foto por ele tirada, fundida ao reflexo pouco nítido de sua face. Os olhos que viram aquele referente se fundem a ele, mas não o reconhecem. Dessa forma Winter inutiliza o próprio gesto de fotografar, torna-o vão, já que a imagem impressa na fotografia não faz com que ele veja aquilo que ela imprime. Esta questão é reforçada pelo diálogo⁷ entre Winter e a mulher do apartamento em Nova York.

Winter: Fiz a maior bagunça. Foi uma viagem horrível. Assim que você sai de Nova York nada muda, tudo é igual. Não se pode pensar em nada, nem que as coisas poderiam mudar. Perdi completamente as referências. Pensei que poderia continuar assim para sempre. Algumas noites estava certo de que voltaria na manhã seguinte, mas então continuava adiante...ouvindo esta rádio horrorosa. De noite no hotel, que não era diferente dos outros, via esta TV desumana. Não tinha contato com este mundo.

Mulher: Você fez isso há muito tempo. Não é preciso viajar pela América para isto. Você perdeu o rumo, quando perdeu seu sentido de identidade. E isso aconteceu há muito tempo. Por isso precisa de provas, provas de que você ainda existe. Você trata suas histórias e experiências como ovos crus. Como se apenas você experimentasse as coisas. Por isso fica tirando fotos, para provar depois que foi realmente “você” que viu algo. Por isso você veio aqui, assim alguém escutaria... escutaria você e às suas histórias, que você conta a si mesmo, como se só a fuga não fosse suficiente.

Winter: É verdade. As polaróides são uma espécie de prova. Esperando que a foto apareça já me senti várias vezes estranhamente inquieto. Não podia esperar para comparar a foto com a realidade. Mas as fotos nunca coincidem com a realidade...

Mulher: Você não pode ficar aqui.

Winter: ... continuei como se estivesse possuído.

Mulher: Você realmente está sem noção... Não quero que fique.

⁷ Diálogo em alemão, tradução nossa a partir da legenda do filme em inglês.

Mais uma vez está colocada a dificuldade de Winter em acreditar em suas próprias fotografias, mas também sua dificuldade em parar de tirá-las, pois elas são para ele, e como ele mesmo sugere, uma forma de comprovar sua própria existência. Contudo, ele sente que estas imagens não expressam seu olhar. Ao falar sobre as imagens no nazismo Wenders questiona a relação os alemães com elas, e seu comentário têm uma relação que pode se aproximar ao caso de Winter. Cito Wenders:

Não creio que tenha havido em qualquer outro lugar, como neste país, tamanha perda de confiança nas próprias imagens, nas próprias histórias e nos próprios mitos... Há boas razões para desconfiança. Pois nunca em nenhum outro país, como aqui, as imagens e a língua foram usadas de forma tão inescrupulosa, nunca tiveram que ser assim rebaixadas a mero canal de transmissão de mentiras. (WENDERS apud BUCHKA, 1987, p. 10-11).

Percebe-se no comentário de Wenders sobre a manipulação das imagens pelo nazismo, que de seu ponto de vista a descrença nas imagens e nas palavras está arraigada na cultura Alemã. Desse modo, o problemático, não está apenas nas fotografias, mas em Winter. É ele que, sendo herdeiro de um país que causou tamanha devastação pelo uso político da imagem em prol de uma guerra sem precedentes, desconfia daquilo que vê, ouve ou lê e consequentemente também sente dificuldade de se expressar, de se reconhecer, de ter suas próprias experiências. Winter é um “ovo cru”, protegido dentro de sua casca, incapaz de sair, mesmo estando o tempo todo em movimento, ele experimenta o mundo pelas imagens, acreditando que poderia fazer transparecer nelas alguma verdade, não se dando conta de que o limite entre realidade e ficção transita em um espaço ambíguo. Neste ponto novamente vem à tona o personagem André, que julga não poder expressar aquilo que vê conforme é na realidade, por estar enclausurado na ficção dos gestos ou da escrita, únicos meios pelos quais ele é capaz de se comunicar. Sobre a relação entre realidade e ficção cito Juan José Saer:

Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, é desde já, no plano que nos interessa uma mera fantasia moral. Mesmo com a melhor boa vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, quer dizer, a indeterminação que sofre não a ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e do caprichoso, mas a suposta verdade objetiva e os gêneros que pretendem representá-la. (SAER, 2009, p. 2).

Winter e André justamente não percebem que a ficção não dá as costas à realidade, não é um devaneio subjetivo isento de verdades. Assim, tanto os gestos e a escrita de André quanto as fotos de Winter são propriamente inábeis em fazer ver a realidade. Afinal como estabelecer o que é real ou não? A realidade, independente do meio com que se procura exteriorizá-la, vai estar sempre atravessada por uma ficcionalização. Segundo Jacques Rancière (2005, p. 58), “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. O que me faz pensar que as coisas nos transpassam, sem que as toquemos. É então preciso estar atento, parar, olhar, interpretar, para que elas nos toquem. Mas isso é já separar a realidade desse todo que flui incessantemente, é recortá-la, de modo que já se está interferindo nela, como uma montagem cinematográfica. Isto é ter uma experiência: olhar a vida, tentar decifrá-la. Isto não quer dizer, porém, que decifrá-la é ter como meta desvendar a realidade, mas ao contrário, quer dizer ir mais fundo, compreender que talvez a realidade seja indecifrável, que não é preciso entendê-la, apenas se relacionar com ela e dessa relação produzir pensamento.

Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O slogan, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência. O que não significa que

hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E curiosamente, o homem olha para elas com alívio. Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra, a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter a experiência delas. (AGAMBEN, 2005, p. 23).

Winter justamente sofre desta perda da experiência, ele a procura fora de si mesmo, nas fotografias. No entanto não é justo que a experiência mediada seja deposta do mundo das experiências válidas, o problema é quando o gesto de produzi-las se banaliza, tornando a experiência superficial e automática. Winter tem consciência de que está se deixando levar pelo gesto automático de tirar fotografias, e isso o perturba. Na situação de Winter, assim como na de André, abre -se uma lacuna entre necessidade e descrença. Lacuna que no caso de Winter é a falência de uma vontade de acreditar na verdade do referente fotográfico por se dar conta de que aquilo que se registra não exprime o que se vê, porque a fotografia não pode substituir a experiência, ou no caso do enfermo André, a visualidade do gesto ou a palavra escrita não é capaz de exprimir o que ele sente. Desse modo aquilo que aflige ambos é não conseguir se expressar através dos códigos visuais, um pela fotografia, o outro pela gesticulação e pela escrita.

Mas de que maneira uma paixão e um pensamento poderiam estar contidos em uma folha de papel? Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali tinha sido testemunha de sua ausência na obra. (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Winter e André se afligem por não acreditarem que aquilo que eles exprimem contenha-os enquanto sujeitos. Eles subestimam o fato

de a expressão não ser apenas subjetividade autoral, mas que ela desenvolverá autonomia e se transformará pela subjetividade de outrem por quem será lida ou vista. E neste ponto me pergunto, então, o que causaria este sentimento de incapacidade expressiva?

Talvez uma das respostas seja a relação entre a demasia e a falta? Vemos demais e não vemos mais nada? Quanto mais a imagem se incorpora ao cotidiano, mais nos tornamos distraídos em relação a sua potencialidade, menos as reconhecemos e menos as experimentamos de fato. Para André não parece haver saída, aqueles que o cercam parecem precisar da fala, nunca entenderão pela imagem de seus gestos ou de sua escrita os sentimentos que daí surgem. André está enclausurado, sua enfermidade o resigna. É claro que a situação de André não tem necessariamente relação direta com o acúmulo de imagens no cotidiano, mas nos faz pensar no gesto falido da expressividade, que não consegue mais dar a ver, talvez em consequência dessa demasia imagética. Porém, como diz Winter, “as imagens que você vê fazem alguma coisa acontecer”. Esta seria a questão principal a nos aproximar daquilo que permearia os pensamentos de Winter: ele não consegue se relacionar com o referente fotográfico e vê em seu lugar um borrão, uma imagem manchada. Mas é justamente desta mancha que parece surgir a potência crítica de sua relação com as fotografias. Olhar o referente e não o ver; talvez seja isso que as imagens fariam acontecer nas polaróides de Winter, e talvez seja esse o lugar de onde possivelmente surgirá a história que ele deve contar, mesmo sendo a história de um vazio.

El mandamiento “no haras imágenes” no hay que entenderlo tan solo como una defensa contra la idolatría. Con una fuerza incomparable, la prohibición de representar el cuerpo impide hacerse ilusiones sobre la posibilidad de reproducir la esfera en que la esencia moral del hombre resulta perceptible.⁸ (BENJAMIN apud BURUCUA, 2007, p. 47).

⁸ O mandamento “não farás imagens” não deve ser entendido tão só como uma defesa contra a idolatria. Com uma força incomparável, a proibição de representar o corpo impede que se crie ilusões sobre a possibilidade de reproduzir a esfera em que a essência moral do homem resulta perceptível.. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 105, tradução nossa).

Essa citação da *Origem do Drama Barroco Alemão* de Benjamin faz referência ao *Deuteronômio*, para expor sua concepção da representação como impossibilidade de fazer transparecer a essência do homem. Essa referência, porém, pode se expandir para outras áreas do imaginário visual, como no caso das fotos de Winter, para o imaginário da cultura americana, e para o imaginário de sua história pessoal. Se as fotos não dão a ver aquilo que ele vê, é porque é impossível que isto aconteça, e é por isso que ele ao invés de ver o referente, vê o vazio, a lacuna, ou um borrão. Diante do cubo de Tony Smith, Didi-Huberman pensa justamente na problemática da cisão entre a forma e o que esta poderia nos dizer se deixarmos que ela nos olhe.

Tal é portanto a estranha visualidade dessas grandes massas negras geométricas. Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além será ainda preciso chamá-lo visual, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente vejo o que vejo se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 105).

A idéia de Didi-Huberman em relação ao cubo é justamente fazer ver para além da forma, o que em nosso caso corresponderia à desvinculação da imagem fotográfica de seu estatuto representacional para que se veja aquilo que existe para além dela. Assim, as fotos de Winter são mais que retratos da América, elas são a problemática do

excesso de imagens na América e no mundo, daí provém a compulsão de Winter em tirar fotos. Quando ele volta para a Europa, ele diminui visivelmente o ato de fotografar. A inundação dos sentidos pelas imagens da indústria cultural faz com que o olhar se perca no excesso. A respeito do excesso de imagens retomo Deleuze:

Civilização da imagem? Na verdade civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em encobrir as imagens, não forçosamente nos encobrir a mesma coisa, mas encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde a verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações. Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la interessante. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. (DELEUZE, 2005, p. 32).

A perda do potencial da imagem e a sua banalização estão estritamente ligadas à proliferação dos clichês. Deleuze propõe que comumente percebemos nas imagens apenas clichês, a repetição incessante dos signos imagéticos, de modo que estes vieram a se tornar imobilizados em um dizer estabelecido. E apesar de estarmos constantemente nos referindo aos Estados Unidos, obviamente a situação não se restringe a ele, é um fato que se estende por todas as culturas.

Esta relação crítica feita às imagens na América fica clara em um diálogo⁹ de Winter com a mãe de Alice em que ele lê um trecho do que escreveu em seu bloco de anotações:

⁹ Diálogo em alemão, tradução nossa a partir da legenda do filme em inglês.

A TV americana é desumana, não por estar repleta de propaganda... apesar de isso já ser péssimo... mas porque no fim todos os programas se tornam propagandas... propagandas para o status quo... cada imagem irradia a mesma desagradável e doentia mensagem, uma espécie de menosprezo jactante, cada imagem quer algo de você.

A reflexão de Winter sobre a televisão americana nos dá a medida de sua relação com as imagens nos Estados Unidos e deixa claro a solicitação cobiçosa delas. “Tome cuidado. Olhos não se compram”. Diz o falsificador de quadros a Ripley em *O Amigo Americano*. Ao que nos parece a visão de Winter sobre a mídia americana é que, sim, olhos se compram, ou pelo menos é pelos olhos que se vende. Por isso ele se questiona sobre suas próprias imagens e ao mesmo tempo não pode deixar de produzi-las nos Estados Unidos. Todavia, só podemos chegar a tais conclusões se, como Didi-Huberman, deixarmos de lado a redundância tautológica que nos levaria a dizer, “*Vejo o que vejo*” e dermos espaço para a abertura na imagem que nos levaria para além dessa tautologia.

Desta necessidade de Winter em fazer sua reportagem através das imagens instantâneas de uma Polaroid surge uma série de imagens que, segundo ele, nunca mostram aquilo que se vê. Desse modo entra em processo de formação uma espécie de catálogo que se poderia chamar um “catálogo da não representatividade”, ou seja, a própria negação do referente da imagem. Mas como seria possível fazer um catálogo de imagens que não mostram o que se vê? A possibilidade estaria em deixar de lado os conteúdos meramente formais da imagem e passar a pensá-la como pregnância, ou seja, pensar na potência que as formas impressas nas fotografias podem suscitar e, desse modo não aceitar a dissociação entre forma e conteúdo. E não se trata aqui do conteúdo referencial, mas do que se vê para além desse referente, como por exemplo, as fotos de Winter que o fazem pensar no vazio de uma cultura imersa na sociedade de consumo. E o interessante deste caso é que as fotos tiradas por ele não parecem necessariamente focar diretamente os indícios visuais que poderiam caracterizar essa

sociedade. Ao contrário, até onde se observa, suas fotos são de lugares quaisquer: um posto de gasolina, um cruzamento, uma praia. É que Winter não está fotografando apenas a América, ele está fotografando os indícios de si mesmo na América.

O processo de Winter remete ao trabalho de Atget (ver **Figuras 1 a 4**), cujas fotografias mostram ruas vazias, becos, vitrine de pequenas lojas. Atget possuía mais de 10.000 fotografias, em cujos negativos se encontram uma misteriosa numeração, que apesar das diversas suposições continua uma incógnita. Porém a hipótese mais aceita, e que é até mesmo dada como definitiva, sugere que Atget estaria fazendo um catálogo de imagens topográficas para retratar a cultura francesa¹⁰.

Desse modo, no trabalho de Atget, assim como o de Winter, existe uma relação autor/obra. Esta relação pode ser entendida através de um conceito elaborado por Aby Warburg a partir da palavra grega *pathosformel*, que significa *fórmula de pathos*, sendo que a palavra *pathos* remete à palavra paixão. *Pathosformel* seriam imagens que retornam em épocas diferentes, como resultado da indissolubilidade entre uma forma iconográfica e a emoção subjetiva do artista (paixão).

A concept such as *Pathosformel*, which designates an indissoluble intertwining of an emotional charge and a iconographic formula in which it is impossible to distinguish between form and content, suffices to demonstrate that Warburg's thought cannot in any sense be interpreted in terms of such inauthentic oppositions as those between form and content and between the history of styles and the history of culture¹¹. (AGAMBEN, 1999, p. 90).

¹⁰ Ver KRAUSS, 1996, p. 28, no capítulo intitulado: *Gli spazi discorsivi della fotografia*.

¹¹ Um conceito como *Pathosforme*, que designa uma indissolúvel conexão de uma carga emocional e uma fórmula iconográfica, em que é impossível distinguir entre forma e conteúdo, é suficiente para demonstrar que o pensamento de Warburg não poderia de modo algum ser interpretado nos termos de uma oposição tão inautêntica como a entre forma e conteúdo e a entre a história dos estilos e a história da cultura. (AGAMBEN, 1990, p. 90, tradução nossa).

Está sendo questionada aqui a imagem como representação, já que para dar conta da carga emocional e da influência do período cultural em que a obra foi criada é impossível ater-se apenas aos contornos. E é neste ponto que as fotografias de Winter e também as de Atget se entrelaçam com o conceito de Warburg, pois elas são justamente o resultado de uma carga emocional, já que no caso de Winter surgem de uma necessidade quase esquizofrênica em registrar tudo o que se vê, no caso de Atget não temos conhecimento de quais eram especificamente seus impulsos, o que não importaria. A questão é que as imagens não podem ser interpretadas apenas por seu conteúdo formal.

Outra relação possível entre o trabalho de Warburg e os de Winter e Atget se refere a uma experiência feita pelo primeiro, chamada *Atlas Mnemosyne*, que consiste de painéis móveis onde Warburg cataloga imagens de períodos diferentes com a mesma *pathosformel*. Warburg acreditava que uma mesma imagem poderia sempre retornar, mas retornar diferente, isto porque estas imagens fariam parte de um imaginário coletivo que nunca se dilui, apenas se transforma. Porém, Winter, ao contrário de Atget e Warburg, trabalha com polaróides e estas têm como característica a fragilidade da estampa, que com o passar do tempo vai se apagando (estas e outras questões sobre as polaróides serão desenvolvidas mais adiante). Mas então, se o intuito de Winter é construir uma história feita de imagens, como ele o pretenderia se as imagens da Polaroid não sobrevivem? Neste sentido, podemos pensar nas pilhas de fotos de Winter como uma espécie de pequeno Atlas fadado ao desaparecimento.

Certamente existe uma diferença de épocas aqui, pois Warburg veio a falecer em 1929, Atget em 1927, sendo que o filme de Wenders é da década de 70: existe cerca de quarenta anos de evolução das formas de produção e recepção de imagens entre eles. Mas é fato que desde o início da modernidade a relação da história com o imaginário visual vem sendo pensado, e Warburg, assim como tantos outros, já sabia que grande parte dos fantasmas da história proviria da cultura visual.



Figura 1 – Fotografia tirada por Winter



Figura 2 – Fotografia de Atget



Figura 3 – Fotografia tirada por Winter



Figura 4 – Fotografia de Atget

Reitero, porém que Winter não consegue se identificar com suas imagens e de modo que executa um gesto vão para si mesmo. E não nos esqueçamos do personagem de Osman Lins, que velho e enfermo é incapaz de expressar o que sente, pois lhe falta a fala, mas é também incapaz, assim como Winter, de expressar-se pela escrita. Para André restam apenas seus gestos, que ele acredita não poderem ser compreendidos. Para Winter resta tentar deixar de ser um estranho para si mesmo. Tanto em um personagem quanto no outro os gestos estão perdidos, porque ambos estão distantes de si mesmos. Um supre essa carência pelas instantâneas de uma Polaroid, o outro que perdeu a fala e só poderia se comunicar pela escrita, resigna-se, não quer escrever, decide fechar-se.

Un'epoca che há perduto i suoi gesti è, per cio stesso, ossessionata da essi; per uomini, cui ogni naturalezza è stata sottratta, ogni gesto diventa un destino. E quanto più i gesti perdevano la loro disinvoltura sotto l'azione di potenze invisibile, tanto più la vita diventava indecifrabile¹². (AGAMBEN, 1996, p. 48).

A perda da naturalidade do gesto leva o homem a impor a si mesmo objetivos específicos, por isso cada gesto é um destino. É como se o gesto cotidiano do corpo estivesse relegado a metas específicas, é sempre necessário chegar a algum lugar. O vagar, o deixar-se estar sem fazer nada, gestos que abrem espaços para a divagação perdem cada vez mais espaço. Daí a vida se tornar indecifrável: como decifrar a vida se não estamos atentos a ela? Considerando a teoria de Bergson, percebemos apenas aquilo que nos interessa, enquanto o resto permanece obscurecido, de modo que para o espírito se abrir a esta parte do mundo obscurecida, é necessário que ela se faça imagem, ou seja, é preciso que voltemos nossos sentidos para ela.

¹² Uma época que perdeu seus gestos é por isso mesmo obcecada por eles; para homens, em que cada naturalidade foi subtraída, cada gesto se torna um destino. E quanto mais os gestos perdiam sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida se tornava indecifrável.. (AGAMBEN, 1996, p. 48, tradução nossa).

6 POLAROID, RETRATOS E OUTRAS QUESTÕES SOBRE A FOTOGRAFIA

Tirar uma fotografia instantânea, esse é o primeiro gesto feito pelo personagem Winter. Tudo começa com uma fotografia, um recorte do espaço e do tempo. O sujeito fotográfico aparece instantaneamente, emoldurado em um quadrado perfeito, mágica da pequena máquina Polaroid. Mas porque uma Polaroid e não uma máquina fotográfica comum? A resposta pode estar no tempo. A revelação instantânea permite que Winter possa ver a imagem no momento em que está diante dela. Winter parece pensar: preciso diminuir o mundo para apoderar-me dele. E quando ele diz que esperando a fotografia aparecer se sente estranhamente inquieto, que elas funcionam como se fossem provas, ele esquece que imagens não provam, no máximo testemunham, e ainda assim será sempre um testemunho mediado, interpretado, como todo testemunho é. Procurar provas nas fotografias é uma forma de iludir-se. E para Winter, o intervalo entre o disparo do obturador e a espera pela revelação seria doloroso demais, ele a quer no instante em que seu olhar enquadra o mundo. É como se ele ignorasse a abstração da imagem rememorada tão cara a Proust, lembrar sem uma mediação imagética não parece ser suficiente. E ainda assim, diante da fotografia recém tirada, ele ainda não acredita no que seus olhos veem estampado ali.

Não seria errado falar de pessoas que têm compulsão pela fotografia, fazendo da própria experiência uma maneira de ver. Ao cabo, ter uma experiência torna-se sinônimo de fotografá-la, e participar de um acontecimento público passa a ser cada vez mais equivalente a vê-lo através da fotografia. O mais racional dos estetas do século XIX, Mallarmé, afirmava que tudo o que existe no mundo existe para terminar num livro. Hoje em dia, tudo existe para terminar numa fotografia. (SONTAG, 2004, p. 24).

Eis a diferença entre Winter e Proust, este último ainda estava ligado ao pensamento de Mallarmé, e de fato fez com que suas memórias terminassem em uma série de livros, fazendo deles o trabalho de uma vida, enquanto Winter, já anestesiado demais nesse mundo de

reproduções, faz da experiência seja com a memória, seja com o presente vivenciado, algo de extraordinariamente complicado. E novamente aqui se encontra a problemática da experiência mediada por imagens estar se tornando a própria experiência. Wenders aborda essa questão ressaltando em *Winter* a sensação de se estar imerso nesta grande fantasmagoria que se tornou o mundo e insere seu personagem no paradoxo da potência e da falência da imagem. Cito uma fala de Wenders:

Eu não tenho memória de nada. Eu simplesmente não lembro mais. Eu sei que estive em Tóquio. Sei que foi na primavera de 1983. Eu sei. Eu estava com a câmera e fiz imagens. Essas imagens agora existem e se tornaram minha memória. Eu não consigo deixar de pensar, que se estivesse estado lá sem a câmera. Eu conseguiria lembrar melhor agora¹³.

Wim Wenders, em sua divagação sobre imagens feitas por ele em Tóquio, questiona-se sobre a possibilidade de sua memória ter sofrido perdas ao ter abandonado a observação pura e simples, o olho orgânico e o mundo, em troca do olhar mediado pelo olho mecânico da câmera. É uma questão bastante próxima daquela direcionada por Wenders a seu personagem *Winter*: sentir que o registro imagético é necessário, talvez até imprescindível, mas ao mesmo tempo questioná-lo. Sentir a necessidade do registro, e ao mesmo tempo saber estar comprometendo suas próprias experiências.

Forma de comprovar uma experiência, o ato de fotografar é também um modo de negá-la, na medida em que limitamos determinada experiência a uma busca do fotogênico e a transformamos num retrato, um souvenir. Viajar

¹³ Divagação em *off* de Wim Wenders em uma cena do filme homenagem à Ozu, Tokyo-Ga. Retirada da legenda em português do filme.

torna-se estratégia para o acúmulo de fotografias. O próprio ato de fotografar é reconfortante e alivia a sensação de desorientação que as viagens provavelmente exacerbam. A maioria dos turistas sente-se obrigada a colocar a máquina fotográfica entre si mesmos e algo interessante com que se deparem. Indecisos sobre como agir de outra maneira, tiram uma fotografia. O que formaliza a experiência: pare, tire uma fotografia e siga em frente. (SONTAG, 2004, p. 10).

Parece que o mundo é ameaçador demais para se estar à mercê dele sem nada que sirva de intermédio entre o eu e a realidade. Winter ao dizer: “Nunca mostram o que você realmente viu... Tirar fotos deixando para trás tudo o que você não suporta...”, parece dialogar com Susan Sontag:

O sentido cada vez mais complexo do real cria seus próprios fervores e simplificações compensatórios entre os quais o ato de fotografar é o que acarreta maior dependência. É como se o fotógrafo, reagindo a um sentimento da realidade cada vez mais vazio, estivesse procurando uma transfusão – partindo para novas experiências e refrescando as anteriores. Suas atividades onipresentes constituem a versão mais radical e segura da mobilidade. A necessidade de conhecer novas experiências traduz-se na necessidade de tirar fotografias: a experiência que procura uma fórmula à prova de crises. (SONTAG, 2004, p. 154).

Winter faz essa espécie de transfusão através da fotografia. Ao falar em fotografar e deixar para trás tudo o que não suporta, ele justamente procura o esquecimento, ele registra para logo apagar de sua memória aquele instante. Um círculo vicioso de preenchimento e esvaziamento em que Winter não enxerga que talvez a verdadeira experiência fotográfica não esteja em preencher com ela o vazio que ele sente perante a realidade, mas procurar na fotografia uma experiência que a realidade diante de seus olhos não pode proporcionar. Benjamin

fala justamente da potência da fotografia de nos fazer ver aquilo que não conseguimos com a natureza de nossos próprios olhos, ressaltando que a experiência com a imagem fotográfica mais singular não é aquela em que se crê estar diante do simulacro perfeito, mas a que faz o simulacro se desmanchar nas fagulhas invisíveis que se mostram aos olhos mais atentos.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1996b, p. 94).

Como Benjamin nos propõe, o que vemos na fotografia não é mais necessariamente o referente, é outra coisa, é algo que está ao nível do pensamento. É mais interessante que se veja não aquilo que foi planejado pelo olhar ao mirar a realidade, mas ao contrário, aquilo que desaparece na imagem. As questões com que se debate Winter talvez provenham do fato de ele ser um jornalista e por isso ter de lidar com o paradigma da “obrigação” para com o factual, “mostrar a realidade como ela é”, sem desvios ou ambiguidades. Mas esse conflito entre capturar o referente na imagem, e ver a imagem para além desse referente vai se desmanchando gradualmente em Winter quando Alice começa a questionar suas fotos. Por exemplo, em uma cena dentro do avião a caminho de Amsterdã, ele tira uma fotografia pela janela do avião, Alice a olha e diz: “É uma foto bonita, tão vazia” (ver **Figura 5**). Winter sorri com um quê de alívio em sua feição ao ouvir a frase da menina. Talvez ele pense neste momento que fotografar não deva ser um ato tão grave de conexão com a realidade, afinal pode-se fotografar o vazio e ver nele toda a potencialidade de não ser.

A grande lição da imagem fotográfica está em poder afirmar: “Ali está a superfície. Agora pense – ou melhor, sinta, intua – no que possa estar do outro lado dela, e como seria a realidade se fosse assim”. A fotografia na verdade incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia. (SONTAG, 2004, p. 22).



Figura 5 – Fotografia tirada por Winter

Este trecho de Sontag ressalta que a crença na superfície fotográfica como área descritiva e mera indicialidade é problemática. Assim como também é relevante para se pensar no fato de Winter fotografar com uma Polaroid, pois as fotografias tiradas com ela não geram o mesmo efeito mimético que as de outras máquinas fotográficas: as tonalidades são alteradas, o foco não é totalmente nítido. A Polaroid quebra a rigidez do realismo fotográfico. Assim, a questão de Winter não está no apego a uma representação que se aproxime o melhor possível da realidade, mas em poder ter de fato uma experiência mediada. O gesto de Winter é bastante ambíguo, pois as polaróides, além da falta de nitidez, deterioram-se com o tempo, a imagem tende a desaparecer, deixando em seu lugar uma mancha, além de que ela também não gera uma matriz para que se possa realizar outras cópias, desse modo cada polaróide é única, mas ela pode ser reproduzida por outros meios, como por exemplo, por uma estampa. Vejamos uma frase sobre a fotografia, escrita por Barthes (1984, p. 13) em *Câmera Clara*: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” Em relação à polaróide esta afirmação não se encaixa, nela o acontecimento que viria a materializar-se posteriormente potencialmente não ocorrerá, aquele momento único impresso pela Polaroid poderá

nunca mais vir a repetir-se. Assim como a memória quando esquece. O que se pode refletir disso é que na verdade as fotografias de Winter são únicas, mas efêmeras. Mas, como Winter pode querer contar uma história feita de imagens se suas imagens não permanecerão?

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1994a, p. 168).

Para Benjamin, o testemunho e a autoridade da obra se apagam com a sua reprodução técnica, e desse modo sua *aura* é perdida, assim perde-se o testemunho, mas também se perde o peso da tradição de que uma obra estaria repleta. A visão de Benjamin reflete dois lados da reprodutibilidade, a banalização, mas também a democratização que esta permitiria. Quando Benjamin escreveu esse ensaio, a Polaroid ainda não existia, pois ela foi inventada em 1947, de modo que sua reflexão não havia presenciado este outro meio de reprodução: rápido, único e efêmero. A fotografia em Polaroid tem um rastro do conceito de objeto original, pois não é reproduzível a partir de sua própria matriz, e para ser divulgada em ampla escala ela deve necessariamente ser estampada em algum outro meio, como jornal, revista, etc. Desse modo, a história contada por meio da imagem fotografada com uma Polaroid estaria fadada a não deixar sua marca na história, considerando a perspectiva de Benjamin sobre a duração material da obra.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua

reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetitividade. (BENJAMIN, 1994a, p. 170).

A polaróide, sendo durável e apenas reprodutível por meio de sua estampa em outros meios, parece presa em um beco sem saída, seu original não é durável e sua reprodução se dá apenas em meios de circulação de massa. Mesmo que as fotos polaróides estejam fadadas a se apagarem, o momento entre sua aparição e sua visão basta momentaneamente para Winter, pois ele não procura a duração, mas a coisa imediata, um vagar sem fim no presente e um esquecimento de sua própria história. Ora, se pensarmos nesse sentido nada seria tão eficaz como metáfora de uma história que está sempre se apagando, como a história dos oprimidos de que nos fala Benjamin, à margem dos grandes feitos e da história oficial, do que uma imagem que não permanece, do que um personagem com deficiência de manter sua conexão com o mundo e com sua própria história. Winter é ele mesmo uma Polaroid: capta apenas o agora instantaneamente, sem se preocupar com o que permanece para o depois.

O trabalho de Winter deve ser olhado para além do que está revelado na fotografia; então talvez anos depois alguém encontre a sua caixa de polaróides e se depare com uma coleção de pequenos quadrados perfeitos, borrados ou até mesmo negros no lugar onde antes havia imagens. Parece que nos deparamos literalmente com a morte da imagem. Os pequenos quadrados negros que as continham são como seus túmulos. O túmulo segundo Didi-Huberman (1998), nos reporta a uma evidência concreta do objeto. Existe ali uma estrutura, com uma forma, um material e uma textura determinada, que chamamos túmulo, mas existe aquilo que por trás desse objeto muito concreto nos indaga, é o que, segundo o autor, “nos olha”, e aquilo que nos olha no túmulo é a morte, é o esvaziamento da vida: o destino do corpo é esvaziar-se pela morte. Parece-me que semelhante ao destino do corpo é o destino da polaróide: esvaziar-se, restarão apenas os quadrados que nos olharão, assim como um túmulo nos olha. É daí que prevemos sua potência, sua incursão quase metafísica em questões que estão muito além de seu referente.

No entanto, Winter não teria uma visão das suas fotografias na posterioridade? Talvez sim, mas o futuro não importaria, pois a necessidade de ver a imagem no instante em que foi tirada é muito maior, a história não poderia esperar, deveria ser montada ao mesmo tempo em que acontecia. Uma coisa que pode esclarecer essa obsessão de Winter é, por exemplo, o fato de que durante sua estada nos Estados Unidos é evidente sua briga com as imagens da mídia, e isso talvez se reverta na tomada de posição de seu gesto: no fim vemos tanto, mas não vemos nada. O apagamento das imagens na polaróide diz exatamente isso, no fim não sobra mais imagem alguma na memória, mas apenas seus resíduos, daí a necessidade tão forte de Winter em remontar aquilo que viu no presente, no agora. A memória como resgate de uma marca impregnada no inconsciente, marca que talvez nunca volte, pois poderia ficar perdida entre tantas marcas às quais se está suscetível. A memória é como uma máquina imperfeita, pois não podemos controlá-la, é ela quem de certo modo nos controla. Freud em “*Uma nota sobre o bloco mágico*” analisa a memória e sua relação com os aparelhos criados pelo homem que poderiam exemplificar metaforicamente o funcionamento da memória, e reconhece no dispositivo rústico chamado bloco mágico o objeto que mais se aproximaria deste funcionamento.

O Bloco mágico é uma prancha de resina ou cera castanho-escura, com uma borda de papel; sobre a prancha está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. Essa folha transparente constitui a parte mais interessante do pequeno dispositivo. Ela própria consiste em duas camadas, capazes de serem desligadas uma da outra salvo em suas duas extremidades. A camada superior é um pedaço transparente de celulóide; a inferior é feita de papel encerado fino e transparente. Quando o aparelho não está em uso, a superfície inferior do papel encerado adere ligeiramente à superfície superior da prancha de cera. (FREUD, 1976, p. 287).

Para se escrever no Bloco usa-se um estilete pontiagudo e se escreve sobre a superfície da primeira folha, que ao tocar a segunda nos pontos incididos pelo estilete faz aparecer as letras. A segunda folha é extremamente delicada e por isso é necessária a folha de celulóide sobreposta a ela, é como um escudo protetor. Para apagar o Bloco, basta levantar as folhas, que ao se despregarem da prancha eliminam o que se havia escrito, não voltando a repeti-lo novamente. No entanto, a relação mais estreita que Freud faz entre o Bloco Mágico e a memória está no fato de que, apesar de os escritos se apagarem das folhas, eles permanecem impressos na prancha de cera e podem ser legíveis sob determinado ângulo e luz. Assim o Bloco é uma superfície em que as coisas podem ser escritas e apagadas dando espaço para novas inscrições, mas tudo o que passou pelas folhas permanece impresso na prancha, assim como a memória que está apta a receber constantemente novos estímulos, que vão sendo armazenados no sistema mnêmico, dando espaço para que outros estímulos possam chegar a nós. O sistema mnêmico é onde estão armazenados os traços de tudo aquilo que absorvemos e que podem vir a ser resgatados dali pela consciência.

Freud propõe que o Bloco Mágico não pode reproduzir aquilo que foi nele escrito e apagado do seu interior, afinal, a marca deixada no bloco de cera possui pouca nitidez, e nela se misturam todos os escritos anteriores formando uma confusão de escritos. Está aí a diferença do bloco em relação à memória, pois esta, apesar de também ser um amontoado de imagens e sensações armazenadas durante a vida, é capaz de reproduzir uma imagem, um cheiro, uma palavra, uma canção com nitidez suficiente para que produzamos uma sensação no presente. Assim, o bloco mágico como máquina metafórica do funcionamento psíquico da memória possui o defeito de ser também de certa maneira um apagamento, pois tudo o que foi anteriormente impresso nele não retorna à superfície sem que exista uma força externa. Para se ter acesso às impressões é necessário retirar as duas folhas que encobriam a tábua e posicioná-la de determinado modo, já as marcas da memória, independente de nossa vontade, podem vir à tona. Desse modo pode-se fazer uma analogia entre o bloco mágico e a Polaroid, pois ambas são máquinas defeituosas de reter a memória: as marcas impregnadas na polaróide tenderão a perder a nitidez e a desaparecer.

Contudo, não podemos esquecer que a própria memória é uma máquina imperfeita, ela também é apagamento. As imagens estão armazenadas, mas podem nunca sair do inconsciente, e a memória torna-se assim, ela mesma como uma polaróide, com a diferença de que suas imagens, apesar de esquecidas, estarão sempre impressas no sistema

mnemônico. Assim, a fixação de Winter em fixar a imagem enquadrada por seu olhar pela fotografia e tê-la para si no mesmo instante, parece correspondente a sua intuição do fato de a memória ser falha e operar também por esquecimento.

Mas, tudo o que temos pensado da relação de Winter com as fotografias até então é predominantemente sobre seus gestos no primeiro movimento do filme, quando ele se encontra nos Estados Unidos. Da passagem desse primeiro movimento para os outros três, quando ele passará a viajar com Alice, existe uma mudança em sua postura. Ele passa a tirar menos fotografias, a própria Alice comenta quando eles já estão na Alemanha que, desde Amsterdã ele não havia feito mais nenhuma fotografia. É o retorno à pátria de origem, às velhas e conhecidas paisagens que talvez o façam deixar de lado a obsessão pela fotografia. Paisagens que já estão arraigadas na memória e ele não precisa de imagens para fixá-las, ou paisagens a que ele é indiferente, pois não sente apego a essa pátria.

Desde o começo, a pátria é em Wenders um conceito dialético, que se refere igualmente ao lugar da saudade e da intimidação. Pois o sentimento de segurança que está ligado à idéia de pátria não existe no estado real do lugar que poderia ser a pátria. O que deveria constituir uma proteção contra as injustiças de fora é, ao mesmo tempo, também um muro que barra as atrações e o esperançado desconhecido. Pátria é também para ele sempre um estado opressivo, que mantém a imaginação acorrentada. Sob este aspecto, torna-se ela mesma uma prisão que não deixa penetrar o ar fresco da liberdade exterior. (BUCHKA, 1987, p. 32).

A relação dialética com a pátria é fruto de uma nação com filhos de um passado fascista, que após anos ainda vive a sombra das memórias do terror. Essas são memórias que ficam marcadas profundamente e sempre retornam: a pátria prisão, pátria berço de atrocidades. Winter é filho de pais que vivenciaram a guerra, e vive em um país dividido em dois: oriente socialista, ocidente capitalista. Cidadão do lado ocidental Winter assiste a um show de Chuck Berry, tomando uma Coca-cola. Recém chegado da América, mas com a

América ali, embutia nos hábitos de consumo de seu país. Enquanto do outro lado do muro o sonho socialista vai se desfazendo em um regime autoritário.

Mas também o que precisa mudar é aquela tristeza enfastiada, que evidentemente não caracteriza apenas os personagens de Wenders, mas na verdade toda a geração do pós-guerra. Foi típico da assim chamada “geração de 68” o rápido retorno à esfera privada, o recolhimento choroso às próprias quatro paredes para lamber a ferida, depois que a inflamada rebelião contra os pais e as instituições tão depressa fracassou. (BUCHKA, 1987, p. 57).

Não é clara no filme a relação de Winter com o fato de ser alemão, ou qual seu posicionamento político. Seria ele um desacreditado da geração de 68? Como já foi exposto anteriormente, os personagens do filme não são bem delineados, assim não existem respostas concretas para essas perguntas. Mas, o fato é que Winter parece perdido e solitário. Uma cena que ilustra o fato de Winter estar perdido é quando Alice pede para ele dizer algo sobre si mesmo, e Winter responde: “eu não saberia o que dizer”. Ela insiste perguntando se ele realmente não sabia nada que pudesse contar a ela. Tendo como resposta um balançar de cabeça em sinal de negação, ela insiste perguntando quantos anos ele tem e, depois de ouvir “trinta e um” como resposta, ela retira a câmera da bolsa de Winter dizendo que quer fazer um retrato dele. Ela o faz e o entrega dizendo: “Pelo menos agora você saberá como se parece”. Temos então uma subjetiva de Winter olhando o retrato. O interessante dessa subjetiva é que Wenders faz na fotografia uma fusão do rosto de Winter com o de Alice. Não é claro se é uma fusão feita posteriormente com a sobreposição de uma imagem do rosto de Alice, ou se é a sua imagem refletida no papel brilhoso da fotografia. O que nos remete à segunda hipótese é o fato de podermos ver movimento nos cabelos de Alice de modo a descartarmos a possibilidade de se tratar de uma fusão entre duas imagens fotográficas, porém o que nos remete à primeira hipótese é que para Alice estar refletida na fotografia ela deveria estar atrás de Winter e como no plano anterior ela estava na sua frente, e nos posterior ela continua na sua frente, então estaríamos diante de uma evidente quebra de eixo.

O papel fotográfico onde está estampado o rosto de Winter reflete luz, e como a imagem de Alice está em um sutil movimento, uma série de deformações vão sendo produzidas em ambos os rostos, ora o rosto de Alice se duplica, ora um rosto é mais discernível que o outro, ora eles parecem se fundir transformando-se em uma massa amorfa (ver **Figuras 6 a 17**), fazendo a imagem da fotografia saltar de um puro figurativo representacional a uma deformação sem, contudo, deixar de ter a figura presente, ou duas como nesse caso. Deleuze propõe justamente que existem duas vias para se sair do figurativo: em direção à abstração ou em direção à figura. No entanto, parece contraditório que uma figura possa não ser figurativa, mas Deleuze intui que na verdade se a figura for a imagem de uma sensação, ela pode deixar sim, de ser figurativa.

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação. A Figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é a carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso. Cézanne certamente não inventou essa via de sensação na pintura, mas deu-lhe um estatuto sem precedentes. A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc. (DELEUZE, 2007, p. 42).



Figura 6 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 7 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 8 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 9 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 10 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 11 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 12 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 13 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 14 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 15 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 16 – Retrato de Winter com reflexo de Alice



Figura 17 – Retrato de Winter com reflexo de Alice

Ora, a imagem criada por Wenders ao deformar os rostos sem deixá-los perderem-se na pura abstração, mantendo a figura da imagem dos rostos minimamente discerníveis, proporciona a imagem de uma sensação. Por exemplo, olhando com atenção, congelando o plano, voltando e assistindo várias vezes, acabei criando um distanciamento da própria imagem da fusão dos rostos a ponto de esquecer dela por um instante. Quando ela momentaneamente se apaga, o que vi foram os vários níveis de deformação e uma tristeza e seriedade austera nos olhos de cada um dos rostos. É essa tristeza que os conecta, e ela é também potencializada pela deformação, que desorganiza os rostos, fazendo-os perderem a organicidade e, assim, nos resta ver aquilo que sobra: anamorfismo, melancolia, a deformidade de que somos feitos, a arritmia invisível dos rostos.

[...] mas o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável. Com efeito, só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência. (DELEUZE, 2007, p. 51).

Deleuze vê o ritmo como a potência vital capturada pela sensação. A sensação atravessaria níveis, seria sempre a mesma porém em níveis de sentir diferentes. Para se aceder a esses níveis é preciso que a imagem transcenda o corpo, mas não o apague. A imagem dos rostos fundidos criada por Wenders ultrapassa os corpos e faz ver o ritmo caótico de seu interior, as pulsões e as tensões de que são feitos. Assim, ao vermos tais coisas temos diante de nossos olhos a imagem de sensações, saímos do rosto redundante, achamos o sentido além do meio, não é uma fotografia, não existem dois rostos, são duas tristezas que se encontram, que interagem em sua heterogeneidade, duas forças tensionando uma a outra. Ainda segundo Deleuze, uma força deve agir sobre um corpo para que se faça ver a sensação. São forças, por exemplo, que Bacon faz ver nos retratos que pinta, as cabeças achatadas, alongadas, esmagadas são frutos de uma força que se exerce nelas (ver **Figura 18**). Parece-nos que podemos, na fusão dos rostos de Winter e Alice, detectar também uma força agindo, principalmente agindo sobre a face de Winter, pois ela está imóvel. Assim, a força parece derivar da

face de Alice, pois é ela que se movimenta e provoca as deformações, sem, porém, que a face de Winter deixe também de possuir sua própria força. É a relação das duas tristezas, são elas as linhas de força de que derivam as sensações, como as figuras acopladas de Bacon analisadas por Deleuze, duas figuras com linhas de força diferentes que se unem tensionando uma a outra (ver **Figura 19**).

Aquilo que é pintado é a sensação. Beleza dessas Figuras misturadas. Elas não se confundem entre si, mas se tornam indiscerníveis pela extrema precisão das linhas que adquirem uma espécie de autonomia em relação aos corpos: como num diagrama cujas linhas uniriam apenas sensação. (DELEUZE, 2007, p. 70-71).



Figura 18 – Francis Bacon - Autoretrato, 1969



Figura 19 –Francis Bacon - Tríptico: três estudos para um autorretrato, 1975

Por unirem-se apenas por sensações e não demarcarem-se como linhas que traçam uma figura naturalista, essa sensação que vejo no plano de Wenders, na fusão dos rostos de Winter e Alice, não é, por exemplo, o famoso *punctum* (BARTHES, 1984), porque não é algo em particular que me punge, o que vejo é uma demanda de pensamentos suscitados a partir do fato de na foto existir uma fusão. A imagem é confusa demais para um *punctum*.

Ora, como estamos tratando de um close, falemos então de rostos. Segundo Deleuze e Guattari, o ser, nós, somos formados por estratos, mas especificamente três estratos principais: o organismo, a significância e a subjetivação. Estes estratos organizam o corpo em uma articulação lógica cujo intuito é o controle desse mesmo corpo e do sujeito que ele constitui.

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão será um deprimido. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo. (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 22).

Ser articulado, significar, ser um sujeito fixado, são os estratos que nos regram. A estes estratos opõe-se o que os autores chamam de CsO (corpo sem órgãos). Para formar um CsO é necessário inserir-se nos estratos e desfazê-los sem, contudo, desfazer o organismo por completo, pois é necessário um mínimo de organismo para existir. Nesse sentido, desfazer o organismo requer prudência, requer conhecimento, pois um CsO deve ser produtivo, para não virar apenas uma carcaça. Para os autores a rostidade se constitui de um sistema a partir de dois dos estratos citados, a significância e a subjetivação.

Havíamos encontrado dois eixos: um de significância e outro de subjetivação. Eram duas semióticas bastante diferentes, ou mesmo dois estratos. Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem

um buraco negro onde aloja sua consciência, suas paixões, suas redundâncias. Como só existem semióticas mistas ou como os estratos nunca ocorrem sozinhos, havendo pelo menos dois, não devemos nos surpreender com a montagem de um dispositivo muito especial em seu cruzamento. É entretanto curioso, um rosto: sistema muro branco - buraco negro. (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 31).

Deduzo desse sistema que o rosto é o lugar de inscrição, é o muro branco onde as expressões vão se desenhar e o buraco negro onde se esconderá a subjetividade. Mas a rostidade se expande para além do rosto, ela é qualquer parte do corpo, qualquer objeto, qualquer coisa, pois todas as coisas nos olham como um rosto. E a questão maior para Deleuze e Guattari, a questão política desse sistema de rostidade é que o muro branco, e o buraco negro são lugares de normatização.

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também as de ressonância ou de subjetividade. O rosto constrói o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 32).

Como vemos, o rosto está atrelado a um esquema de anulação das expressões que não estejam em conformidade com um rosto antecipadamente formado, rosto tautológico, daí sua redundância de significação e de subjetivação. Criaram para nós um rosto Uno, perfeitamente integrado, perfeitamente organizado. A tela do cinema é ela mesma um rosto, e a câmera que enfoca, a montagem que dá forma, são os buracos negros no muro branco e é também a escolha do filme que se está fazendo, ou seja, a rostidade no cinema pode enquadrar-se no sistema muro branco - buraco negro ou ser desviante, escolher entre ser significância ou *a-significância*, ser subjetivação ou *a-subjetivação*. Existe, no entanto, uma grande complexidade em ser desviante, pois como nos apresenta Deleuze e Guattari, não é o sistema muro branco - buraco negro que produz o rosto, mas sim uma *máquina abstrata de rosticidade*, é essa máquina que insere o significante no muro branco e a subjetividade no buraco negro. Assim, antes do rosto existe a máquina, mas que máquina é esta? Como desarticular os mecanismos de uma máquina cujas peças não são concretas, mas abstrações? Parece que esta máquina constitui-se das formas de poder que precisam tirar do rosto sua singularidade para dar a ele um caráter social, o rosto Uno de uma sociedade.

O rosto não age aqui como individual, é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e organização de poder. Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto e outros não. (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 42).

É vasto o que se poderia identificar como sendo a máquina, poder-se-ia pensar principalmente nos sistemas de informação: jornais, revistas, televisão, a mídia em geral, o próprio estado e também o cinema em alguns casos (talvez a maioria dos casos). No entanto, o destino do homem seria o de “escapar aos rostos, desfazer os rostos e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino”

(DELEUZE, GUATTARI, 1996, p.36). Talvez devesse ser este também o destino do cinema, fazer da tela não um rosto, mas um lugar onde os devires possam existir, devires quaisquer que possam ir além do engessamento de uma rostidade. Assim, estamos entrando no campo da identidade, o rosto assegura a identidade. Rosto retrato, rosto tela de cinema, rosto pintura, seja o que for, parece sempre necessária a segurança de ser um rosto, de ter um rosto.

Olhe uma fotografia de seu rosto e agora você já sabe como se parece, é o que pensa ingenuamente Alice ao fotografar Winter. No retrato fotográfico sua identidade está afirmada, seu rosto torna-se paisagem, o que vemos nessa paisagem que se tornou seu rosto é: Winter é um homem branco, alemão, trinta e um anos, possui dois olhos, um nariz, uma boca, duas orelhas, cabelos loiros, cada coisa em seu devido lugar. A *paisagificação* inscreve as significações no muro branco, ao tornar-se paisagem o rosto não consegue desviar-se daquilo que lhe é imposto: branco, loiro, olhos, boca, nariz.

Sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se pelo menos a fotografia pudesse em dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! (BARTHES, 1984, p. 24).

A agonia de Barthes ao olhar seu rosto estampado em um retrato fotográfico é bem similar ao que Deleuze e Guattari descrevem como a *paisagificação*, o retrato não consegue mostrar quem eu sou, mostra apenas um sujeito enrijecido repleto de significações redundantes. O que se vê não somos nós, pois somos muito mais do que um ser feito objeto. Barthes não quer significar em sua imagem, pois sabe que por mais que ele tente parecer ele mesmo, nunca acontece, a imagem mostra sempre outro, aquele com quem ele não quer se parecer. Porém, no caso do plano de Wenders, quando ele nos mostra a subjetiva de Winter olhando seu retrato o que vejo, como já disse, são dois rostos fundidos, não apenas Winter, mas Winter e Alice. A *paisageidade* que a *máquina abstrata da rostidade* deveria formar na imagem close de Winter é

contaminada pelo rosto de Alice. Desse modo o rosto Uno, concreto, se desmonta parcialmente, não desaparece por completo, isto seria impossível, mas é evidente que temos um salto para além do sistema de significação e subjetivação, pois o que deveria ser rosto torna-se rostos. Como então significar e subjetivar uma fusão de rostos? Dizer que é possível ou impossível seria muito arriscado, mas poderia dizer que certamente a relação muro branco - buraco negro é de certo modo abalada, pois na fusão existe um nível de anulação, um rosto anula o outro, impede a identificação do outro, mas existe também um nível de troca, um rosto tensiona o outro.

Assim, temos que a significação se torna hesitante, pois ambos os rostos são pouco nítidos, e entre a confusão de traços faltam os espaços para que os buracos negros se formem. Nesse caso temos que a anulação de um rosto no outro é positiva, é a partir dela, pela falta da clareza de identificação, que temos a possibilidade de quebrar a organicidade, o rosto não é mais uma paisagem descritiva, mas uma massa quase amorfa. Nessa contaminação mútua, além de complementaridade, existe também tensão, pois do “atrito” da imagem desses dois seres geram-se sentidos que estão além deles mesmos, sentidos que só se fizeram possíveis pelo contato. Isto é o que Jean-Luc Nancy escreve em *Ser Singular Plural* sobre as relações das trocas ente um ser e outro. Para o autor o ser e o sentido só existem por meio do contato.

Todo ser toca qualquer outro, mas a lei do tato é a separação, mais ainda: é a heterogeneidade das superfícies que se tocam. O contato existe através do pleno e do vazio, através do vinculado e do desvinculado. Se “entrar em contato” significa começar a dar sentido um ao outro, esta “entrada” não penetra em nada, em nenhum “meio” intermediário e mediador. O sentido não é um meio em que estaríamos imersos: não existe “lugar-meio”, é um ou outro, o um ou o outro, mas nada de um no outro, o que seria então uma coisa distinta de um e outro (outra essência, outra natureza, uma generalidade difusa ou infusa) De um ou outro existe a repetição sincopada das origens-do-mundo que é cada vez um e outro. (NANCY, 2006, p. 21-22).

Cada ser é necessariamente com, mas cada ser é singular, daí a distância, a separação. É preciso um mínimo de separação para que a heterogeneidade de cada um não se perca; ser com, mas ser também com certo distanciamento, daí nasce a crítica, a interpretação. É preciso sempre que haja tensão, por isso, não um no outro, fundir-se é apagar-se. Trata-se então de um e o outro, um com o outro. Assim, Winter e Alice aparecem juntos em uma imagem, fundidos, confundidos um com outro, mas não um no outro. É evidente na fotografia que existe um distanciamento, os rostos não se fundem completamente, um não se transforma no outro, apesar de às vezes termos essa sensação. Ao contrário, eles parecem quase disputar o espaço da fotografia, uma disputa sem briga, sem vencedor. “Agora você sabe como se parece”, diz Alice, e Winter deveria responder: “Não eu não sei... Eu vejo seu rosto no meu. Nossas superfícies se tocam. Vejo algo impossível de ver por meus próprios olhos”.

Continuando a tratar de fotografias, atendo-me à imagem da casa da avó de Alice. Os dois têm em mãos uma imagem que deve ser reconhecida, pois eles estão em busca da casa. Winter e a garota precisam ver detalhadamente para poder enxergar a casa real que estão procurando (ver **Figuras** 20 a 23). Existe agora uma reversão daquilo que tenho elaborado sobre a imagem fotográfica em relação ao retrato de Winter e sua ligação com o conceito de rosto em Deleuze e Guattari. Primeiramente devemos levar em conta que a imagem da casa é também uma rostidade porque como dito anteriormente todas as coisas podem nos olhar como se fossem rostos, porém agora, ao invés de tentar subtrair a significância, negar a subjetividade ou procurar a pungência da foto, há a necessidade de reconhecer tudo o que seja possível na imagem: uma casa, com determinado formato, com determinado número de janelas, com a porta em um lugar específico etc. Nada de *punctum*, nada de *inconsciente ótico*, apenas *mimesis*, é necessário encontrar a casa pelo que ela é. A relação descritiva com essa imagem é a primeira questão que me ocorre já que ela está a serviço de um fim tão específico que é o de fazer encontrar algo através do que ela é enquanto imagem, ou seja, a casa da avó.



Figura 20 – Fotografia da casa da avó dentro da carteira de Alice



Figura 21 – Fotografias no painel do carro



Figura 22 – Alice encontra a casa que era da avó



Figura 23 – Fotografia da casa na mão de Winter

Todavia, com o desenrolar da situação percebemos que a fotografia não é apenas a imagem de uma casa que está sendo procurada. Por meio dela pode-se ver o testemunho de algo que está para desaparecer, pois as casas como aquelas estavam sendo demolidas para dar lugar à construção de um hospital. Então me pergunto: o que sobraria delas? A resposta poderia ser a memória de quem as viu, memória esta que talvez se apague com o tempo, com a morte. Mas a resposta também poderia ser uma fotografia dentro da carteira de uma garotinha, que talvez a jogue fora ou a esqueça quando crescer. Mas o futuro dessa imagem é secundário agora, pois a importância que ela tem para minha análise é o seu momento presente, isto é, Alice com a foto em mãos. Pode-se definir então que a procura de Alice e Winter a partir da fotografia da casa suscita um discurso sobre a memória, o anacronismo das imagens, seu testemunho e também sobre a mudança na paisagem urbana imposta pelo progresso e como essa transformação apaga a memória do espaço. Desse modo podemos pensar que foi precipitado ter reduzido essa imagem a uma mera função descritiva, assim agora podemos perceber que ela também nos olha.

Começo levantando a questão do anacronismo, tentando entender sua relação com a imagem fotográfica especificamente. Penso que a fotografia é uma imagem anacrônica por natureza, sua estreita relação com o referente que esteve necessariamente ali para que a imagem fosse feita, e que agora está irremediavelmente fincado na fotografia, reforça nela um regresso temporal. Ao vermos uma fotografia parece impossível ignorar a dinâmica de um retorno do momento específico em que ela foi feita. Nas palavras de Barthes, “[...] a imagem viva de uma coisa morta”, (1984, p. 118). Essa dinâmica remete à sobrevivência da imagem vista, momento congelado, eternizado, e que potencialmente sobreviverá a nós mesmos.

A fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. (BARTHES, 1984, p. 124).

Esta afirmação de Barthes me parece um pouco controversa, pois estar diante de uma foto é estar diante do passado, seria o *isso foi* que o

próprio Barthes tem como o noema da fotografia. Ora, se ao revermos essa coisa real que um dia existiu (*isso foi*), ela retorna a nós como imagem, de modo que é impossível que ela esteja desvinculada de seu passado, e não precisamos necessariamente rememorar, pois se não temos uma relação pessoal com o conteúdo da imagem, ou seja, se, por exemplo, diante de nossos olhos está um lugar em que nunca estivemos ou uma pessoa que nunca vimos, de fato a rememoração não existe, pois não nos diz respeito diretamente. Mas isso não quer dizer que a sensação de passado não possa emergir, ou que o passado não esteja necessariamente ali presente, pois parece impossível não perceber em qualquer fotografia, em qualquer imagem, o tempo, pois é aí que reside seu anacronismo, ou seja, a interseção de tempos heterogêneos. O tempo na fotografia da casa da avó de Alice, por exemplo, quando ela e Winter a procuram tendo como referência a imagem, temos o passado que se contamina com o presente ao ser requisitado para ser atualizado durante a busca. Quando Alice olha para os quadrados vazios dos terrenos onde casas como aquelas foram demolidas e diz: “Os terrenos vazios parecem tumbas. Casas-tumbas”, temos uma visão do papel dessa imagem enquanto testemunho do que virá a ser quando todas as casas vierem abaixo e a urbanização do local for mudada. Aí, a imagem será um meio através do qual essas casas poderão ressurgir.

O comentário de Alice diante das casas demolidas remete ainda a um vestígio, pois os terrenos vazios fazem com que a memória acesse o fato de que ali um dia existiram essas casas, porém quando o hospital que virá a ocupar o espaço que era delas estiver concretizado, o vestígio se dismantelará. Então, parte da história arquitetônica da cidade será apagada, daí a necessidade de documentações imagéticas, pois será também por meio delas que se poderá aceder à memória do lugar. Nesse sentido, a foto de Alice e as próprias imagens de Wenders fazem parte dessa documentação e assim se tornam também um testemunho histórico. Afinal, toda história é também uma história de pormenores: daqueles que habitaram aquelas velhas casas, demolidas por não renderem mais, as da memória de Alice sobre sua avó, sobre como esta lia para ela e como as páginas do livro se enchiam de cinzas. Assim como pensa Benjamin em *Sobre o conceito da história*, a voz do pequeno não deve ser apagada pela dos grandes, elas devem ser equiparáveis.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em

conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável. Em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l'ordre du jour – e esse dia é justamente o dia do juízo final. (BENJAMIN, 1996c, p. 223).

Para Benjamin a história oficial, aquela dos grandes feitos, predomina sobre as outras, apagando os sujeitos que a viveram, apagando as particularidades. Assim a única maneira de apropriar-se verdadeiramente da história é quando desmoronarem-se os grandes feitos. Somente se acederá ao passado no dia do fim. Mas o fim está sempre chegando, assim como está sempre existindo um começo. Daí o anacronismo da história, daí, porque nada se perde e todo dia é o dia do juízo final.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1996c, p. 224).

Aqui me parece que o conceito de história de Benjamin se faz bastante eficaz para pensarmos o papel da fotografia para Alice, pois ela justamente faz parte de um relampejar da memória da garota, ela não faz com que toda sua memória volte, não a faz lembrar o nome da rua, o nome da avó, o nome da cidade, ou seja, as lembranças continuam desarticuladas. Porém, um instante de remoração, dado pela fotografia faz com que Alice projete algo de seu passado, algo pouco claro, porque a memória é sempre turva. Didi-Huberman (2006), por exemplo, demonstra que a memória é sempre impura, uma organização impura, pois ela é como uma montagem não histórica do tempo, o que seria dizer que a memória é como esse relampejar de que nos fala Benjamin, ela se faz de imagens flutuantes que são captadas aqui e ali e montadas com os diferentes tempos de onde estas imagens surgem, ou ressurgem.

Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de “decantação” do tempo. Não se pode aceitar a dimensão memorativa da história sem aceitar, ao mesmo tempo, seu ancoramento no inconsciente e sua dimensão anacrônica. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 40).

Para Didi-Huberman não existe história que não seja memorativa, assim toda a história é então um processo psíquico, inconsciente e anacrônico. É desse modo que devemos pensar também a relação da imagem com a história, a imagem faz parte desse processo psíquico/anacrônico e, por isso, não deve ser pensada como simples documento. Desse modo, a fotografia da casa da avó de Alice não é apenas um registro referencial: esta casa esteve aqui pois a imagem captada pela objetiva o prova. Ela é como Wenders nos faz ver, a relação entre o velho, a casa, e o novo, o hospital que será construído, entre um espaço que virá a desaparecer e aquilo que será sobreposto a ele, ou seja, existe uma relação dentro desta imagem que parece tão banal, mas não o é. Este fato nos coloca justamente que a história que deriva da imagem é feita de nuances que escapam aos grandes acontecimentos, essa pequena foto pode suscitar tanto ou até mais potencial de conhecimento, de pensamento do que uma grande foto histórica.

7 ALICE E ALICE

Duas Alices. Uma segue o coelho e cai em um buraco que parece não ter fim, entra em um mundo outro, fora de controle, fora de contexto, um mundo nunca visto igual. A outra Alice não cai em lugar algum, ela apenas existe no mundo. Neste mundo. Mundo sob controle? Dentro do contexto? Aparentemente sim. Mas Alice tem apenas dez anos, o que ela saberia do controle e do contexto do mundo, além da referência que aqueles maiores e supostamente mais sábios dão a ela? Mas para os adultos que a circundam o mundo não está sob controle, suas próprias vidas não o estão. Alice, muito longe de ser ingênua, sabe disso, e assim seu mundo se torna confuso, ou melhor, é tornado confuso pela complexidade das relações dos adultos a que ela deve se submeter. As Alices com seus pequenos corpos imersos nestes mundos descontrolados transformam sua situação problemática em situação lúdica, em jogo, em brincadeira, afinal a criança tem facilidade para fazer esse tipo de reversão.

A primeira Alice, a Alice de Carroll, está no País das Maravilhas, no país dos absurdos, tudo ali é loucura, fora do tempo e do espaço. Pode ser até mesmo incoerente, estando Alice no País das Maravilhas, afirmar que ela transforma as situações em jogos ou em brincadeiras, pois o próprio País é um jogo, as criaturas fantásticas que ali surgem estão sempre colocando a ela charadas, desafios. Entretanto, como esse País das Maravilhas de Alice é apenas dela, pois se trata de seu sonho, deduz-se que os jogos e os desafios são frutos de sua imaginação, tudo é sua criação, tudo se desmancha e tudo se transforma.

Já, a segunda Alice, aquela de Wim Wenders, é a Alice das cidades. Mas que cidades? Nova York, Amsterdã, Wuppertal, Ruhr. Espaços bem definidos, cidades que não são as cidades das maravilhas, mas apenas cidades. Cidades que não pertencem a Alice, cidades de passagem. Alice passa, a cidade fica. No entanto as cidades de Alice também se desmancham e se transformam, mas, sempre em virtude de necessidades concretas, como a reurbanização de um pós-guerra, a construção de um hospital, fábrica, asfalto, enfim, Alice passa, e apesar das transformações possíveis, a base sólida da cidade estará sempre lá, enrijecida no concreto e no aço. Nas cidades, Alice vaga, perdida da mãe, a procura da avó, amparada por um desconhecido que se torna amigo. Ao contrário do País das Maravilhas de onde, em algum momento, Alice acorda, das cidades Alice não pode despertar, pois ela já está desperta. Nas cidades quem joga com Alice não são seres

extraordinários, é o acaso, é ele quem dá as cartas, estabelece as situações. Mas Alice também joga com o acaso, brincando com as situações e brincando nas situações que este lhe impõe. Assistir a um desenho animado no aeroporto, jogar forca com Winter, transformar a busca pela casa da avó em um desafio, pedir a Winter que conte uma história, brincar com o menino no ônibus, são estas maneiras que Alice encontra para burlar sua situação real. Perdida da mãe, sem encontrar a avó, mas mesmo assim indo nadar no lago com Winter. Segundo Agamben (2008), existe durante o ato de jogar, de brincar, uma transformação do tempo, pois quando se está imerso no jogo o tempo passa sem que se perceba, ou seja, ele sofre uma aceleração. Por isso para a Alice de Wenders o brincar é fundamental, assim ela se perderia no tempo enquanto os acontecimentos à sua volta não se resolvem.

Alice no País do sonho e Alice nas cidades reais, ambas estão em trânsito, perdem-se nos labirintos desses lugares estranhos e em seu vagar tropeçam em situações. Uma em onirismo a outra nos acasos que a vida lhe impõe. Mas tanto em um caso como no outro elas estão à mercê de acontecimentos ligados por uma linha muito frágil. No País das Maravilhas Alice passa de um estado a outro em um piscar de olhos. Ela está na loja da ovelha que tricota com muitas agulhas ao mesmo tempo e de repente está em um barco remando com as agulhas de tricô que haviam se transformado em remo. Subitamente, novamente ela está na loja da ovelha. Enquanto a outra Alice se desloca de cidade em cidade com o acaso em seu encalço, mudando de direção a cada nova pista, a cada novo lampejo de recordação, sem nunca conseguir chegar a lugar algum.

Assim, pode-se dizer que a linha traçada na viagem das Alices, na verdade, é uma linha que se arreventa a todo instante, como um tracejado inteiro intercalado de vazios (____ _ ____ _ ____ _), traçado de lugar nenhum até nenhum lugar, ou seja, não existem coordenadas entre eles. Na Alice de Carroll todo tipo de coisas sem sentido acontecem à menina, e ela vai escorregando de situação em situação sem que nunca nada se conclua. Na Alice de Wenders são rompidas as ligações narrativas orgânicas que encadeariam certa sequência de acontecimentos que levariam os personagens a algum lugar, mas o que acontece é justamente o contrário, sua viagem é um deambular cuja meta, apesar de aparentemente concreta, se torna volúvel demais e termina se mostrando completamente inútil, pois ela nunca chega a ser atingida.

Existe em ambas as obras uma reversão do pensamento cartesiano, em que as situações deveriam por força ser, por força,

traçadas em função de uma meta objetiva. Para o pensamento cartesiano o tracejado intercalado de vazios que não deriva de ponto algum e não se prolonga para ponto nenhum não seria admitido, pois para Descartes ciência e filosofia deveriam partir de pressupostos delineados a partir da experiência empírica, metas e objetivos nesse caso seriam essenciais, ou seja, o bom senso e a razão teriam lugares privilegiados na formação do pensamento.

"Todo mundo" bem sabe que, de fato, os homens pensam raramente e o fazem mais sob um choque do que no elã de um gosto. E a célebre frase de Descartes, segundo a qual o bom senso (a potência de pensar) é a coisa do mundo melhor repartida, é apenas um velho gracejo, pois consiste em lembrar que os homens lamentam, a rigor, a falta de memória, de imaginação ou mesmo de ouvido, mas se sentem sempre muito bem-dotados do ponto de vista da inteligência e do pensamento. Mas se Descartes é filósofo, é porque se serve deste gracejo para erigir uma imagem do pensamento tal como ela é de direito: a boa natureza e a afinidade com o verdadeiro pertenceriam, de direito, ao pensamento, qualquer que fosse a dificuldade de traduzir o direito nos fatos ou de reencontrar o direito para além dos fatos. O bom senso ou o senso comum naturais são, pois, tomados como a determinação do pensamento puro. (DELEUZE, 1988, p. 132).

Deleuze vai de encontro ao pensamento racionalista de Descartes, propondo que o pensamento não é propriedade do bom senso, assim como não o é a verdade ou a razão. O pensamento pode partir justamente da falta de sentido, afinal acreditar que sejamos capazes de encontrar razão em todas as coisas seria no mínimo pretensioso. Pois é também na irracionalidade que se encontra a potência do pensamento. É também na divergência, na ambigüidade, na heterogeneidade que o pensamento é forçado a pensar, pois se o pensamento fosse sempre reto, homogêneo, ou se a ciência e a filosofia se baseassem somente no empirismo e na racionalidade, haveria uma paralisação da imaginatividade que possibilita a formação de novos sentidos.

Assim, indo em sentido inverso ao cartesianismo, Alice quando cai no País das Maravilhas deixa-se levar pelas situações absurdas, aceita a desorganização daquele mundo, relativiza as loucuras que acontecem a ela. Ela encolhe, cresce, fala com animais fantásticos sem dar grande importância ao grau de disparate que está implicado nestes acontecimentos. As regras do pensamento linear e dos acontecimentos lineares são completamente rompidas. O mesmo acontece com a Alice das cidades, que ao ser deixada pela mãe com o desconhecido Winter, não reage de forma histérica, como suporíamos que uma criança longe da mãe e à mercê de um estranho reagiria. Causa e efeito são quebrados, e apesar de ambas Alices em alguns momentos se desesperarem ao se darem conta de sua situação, estes são estados passageiros, logo elas se recuperam e novamente se deixam levar.

No caso da Alice no filme de Wenders, o perfil da personagem é também uma derivação direta do movimento escolhido pelo diretor para dar o tom da narrativa do filme. As relações entre imagens se caracterizam em grande parte de situações óticas e sonoras puras, escolha que interfere diretamente na composição dos personagens. Rompe-se com o esquema sensório-motor, não existe o prolongamento da situação em ação ou em reação.

De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais os personagens não sabem como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação. (DELEUZE, 2005, p. 323).

Assim, as Alices estão imersas em situações óticas e sonoras puras, suas ações são substituídas pela observação, elas são conscientes dos acontecimentos a que têm estado sujeitas, mas não reagem. Como diz Deleuze sobre o papel das crianças no neo-realismo, e que se enquadra também no perfil das Alices: “[...] é que, no mundo adulto a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir”(DELEUZE, 2005,p. 12). As Alices são justamente afetadas por uma impotência, elas são passivas até certo

ponto, e é justamente essa passividade que as impele a se sujeitarem aos acontecimentos.

No caso da Alice da Carroll a situação é um pouco diferente, pois muitas coisas acontecem por alguma iniciativa da menina: tomar o líquido e encolher, comer o bolo e crescer. No entanto, as situações geradas são tão bizarras que a naturalidade com que ela as encara se torna uma forma de passividade, como por exemplo, quando ela se encontra no jardim da rainha de copas e se depara com seres em forma de cartas de baralho pintando rosas brancas de vermelho, ao invés de se assombrar com o fato de estar diante de cartas de baralho falantes, ela se interessa pelo fato de eles estarem pintando as rosas brancas de vermelho. Assim, uma situação absurda termina por ser naturalizada. Certamente em se tratando de uma fantasia, Alice aceitar os absurdos não estaria fora de contexto. Mas a questão é pensar que dentro das ações de Alice causa e efeito são diminuídos justamente pela falta de ação, ou melhor, existe um afrouxamento da linha que os une.

Em *Alice no País das Maravilhas* as coisas acontecem na superfície, elas não vão mais a fundo, pois não é preciso ir a fundo; o conhecimento das coisas, a sua percepção, estão ligadas àquilo que ela vê na superfície: uma carta de baralho humanizada, uma lagarta falante que fuma narguilé, um gato que desaparece no ar, deixando apenas seu sorriso. Estes não são elementos que ela precisa entender, ao contrário, a sabedoria está em não tentar entendê-los. Deixar que o absurdo exista por si mesmo, eis aqui uma grande reversão do pensamento cartesiano. Deleuze em *Lógica do sentido* (DELEUZE, 1974), afirma que o absurdo é aquilo que não tem significação, mas que porém possui um sentido. Assim as coisas impossíveis que Alice encontra em seu caminho, não podem significar nada além de sua descrição física, já que são impossibilidades, e o sentido a que elas pertenceriam não seria, porém, o sentido comum a que se está acostumado, ou seja, objeto físico, real, designável, como mesa, cadeira, pé, mão. Segundo Deleuze:

[...] o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas máquinas. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria. (DELEUZE, 1974, p. 75).

Percebe-se que o sentido é algo que deve ser produzido a partir daquilo que está na superfície, por isso, os absurdos não significam, mas possuem sentido. Os absurdos não podem ser designados por sua aparência, mas a partir do que se vê no absurdo pode-se produzir um sentido, mesmo que este sentido produzido seja um não-sentido. Desse modo, um sentido pode derivar de qualquer coisa. É isso que Alice faz durante todo seu percurso no País das Maravilhas, ela tenta dar sentido ao absurdo. Mas este dar sentido ao absurdo não significa tentar realocá-lo, colocando-o no patamar daquilo que é real ou verdadeiro, ao contrário, o sentido que Alice dá ao absurdo é justamente admiti-lo como absurdo: ver um camundongo falante e incorporá-lo como fato. Sim, um camundongo falante é impossível, mas não é preciso tentar colocá-lo no nível das coisas possíveis, mas apenas incorporá-lo como coisa impossível, sem justificar, sem tentar entender, o impossível pelo impossível. É por isso que o sentido se dá na superfície, pois ao se tentar ir mais a fundo a relação se desmancha, assim como a possibilidade de poder admitir o absurdo. E então o jogo acaba e se desperta do sonho.

Ora, a Alice de Wenders assim como a de Carroll, também está circundada de absurdos. Mas estes absurdos são reais, os seres e as coisas impossíveis de significação são sua mãe, Winter, as relações complexas que estes tramam para si, o próprio mundo. Entretanto, na infância existe uma tendência à simplificação dos acontecimentos. Eles parecem poder ser resolvidos facilmente, as crianças não entendem ainda a fundo as complexidades de que são constituídas as relações das pessoas, da vida, do mundo (muitos adultos também não). Certamente Alice, apesar da pouca idade, já entende um pouco melhor tais complexidades, do que uma criança qualquer, afinal, ela já passou por muitas coisas. Mas Alice, assim como a Alice de Carroll, tenta produzir seu próprio sentido dentro dos acontecimentos a que está sujeita: essa é a única forma de ambas lidarem com as situações sem julgar serem elas justas ou injustas. Assim, temos que as Alices, uma no País das Maravilhas a outra nas cidades, aceitam os acontecimentos, jogam com eles, transformam-nos, produzem neles os sentidos necessários para si, convertendo o absurdo em aceitável e aceitando o absurdo por ele mesmo; sem ir fundo demais, elas deslizam na superfície dos acontecimentos. Assim como o cinema que é todo efeito de superfície, as imagens deslizam sobre a tela, mas nada do que está na imagem, está realmente lá. Nada é fundo demais. Alice não é um corpo. Alice dentro do fotograma não está lá, estando, assim como toda imagem.

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns em relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas propriamente falando "incorporais". Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos dialéticos. Não são coisas ou estado de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. (DELEUZE, 1974, p. 5).

O cinema é propriamente um acontecimento incorporal, choque entre corpos e objetos sem propriedades físicas, o cinema é fantasma. Desse modo, a realidade na imagem cinematográfica não passaria de um paradoxo. Alice, as cidades de Alice, assim como tudo o que a cerca dentro de cada fotograma, são realidades que se esquivam do real, como no País das Maravilhas, são propriamente impossíveis, já que, depois de fixadas pela câmera tornam-se fantasia.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, A. L., "Rastros da memória: a imagem no gesto do escritor." In: SCOTTI, Sergio; BERGAMASCHI, Rosi; LANGE, Mariana; GUIMARÃES, Beatriz; VARGAS, Rômulo; STOBBE, Rafael; COSTA, Ana. (Orgs.) **Escrita e Psicanálise II**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 245-254.

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord**. Tradução do francês de Antônio Carlos Santos. Conferência em Gênova, Nov. 1995.

_____. **Potentialities**: collected essays in philosophy. California, USA: Stanford University Press, 1999.

_____. **Mezzi Senza Fine**: Note sulla política. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O que é um dispositivo?** Tradução de: Nilcéia Valdati. Travessia (revista de literatura), UFSC, Florianópolis, n. 5, 2. sem. 2005.

_____. **Profanações**. Tradução de: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **The Coming Community**. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2003.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas v.2. Tradução de: Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Pequena história da fotografia**. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas v. 2. Tradução de: Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. **Experiência e pobreza**. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas v. 2. Tradução de: Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

_____. **O narrador**. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas v. 2. Tradução de: Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**: Wim Wenders e seus filmes. Tradução de: Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução de: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Estética e anestésica:** o "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. Travessia (revista de literatura), UFSC, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago.-dez. 1996.

_____. **A tela do cinema como prótese da percepção.** Tradução de: Ana Luíza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

BURUCUA, José Emilio. **História, arte, cultura:** de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2007.

CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas:** edição comentada. Tradução de: Maria Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo:** comentário sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido.** Tradução de: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **A imagem-movimento.** Tradução de: Estella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense S.A. 1985.

_____. **Diferença e repetição.** Tradução de: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **A imagem-tempo.** Tradução de: Eloisa de Araujo Ribeiro São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Lógica da sensação.** Tradução de: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** v.3. Tradução de: Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Ante el tiempo**. Tradução de: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, Edições Standard, Tomo XXI, 1969.

_____. **Uma nota sobre o “bloco mágico”**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIX. Tradução de: José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

KRAUSS, Rosalind. **Teoria e storia della fotografia**. Tradução para o italiano de Elio Grazioli. Milão: Bruno Mondadori, 1996.

LINS, Osman. **Os gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

NANCY, Jean-Luc. **Ser singular plural**. Tradução de: Antonio Tudela Sancho. Madri: Arena Libros s.l. 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de: Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo experimental org.; Editora 34, 2005.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Tradução de: Joca Wolff. Sopro (panfleto político e cultural), n. 15. – Florianópolis, ago. 2009. Disponível em: <www.culturaebarbarie.org/sopro>.

SONTANG, Susan. **Sobre a Fotografia**. Tradução de: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FILMOGRAFIA

WENDERS, Wim. Alice nas Cidades. Alemanha: PIFDA 1 (Produktion 1 im Filmverlag der Autoren), Colônia, Alemanha: WDR, 1974.

_____. **Movimento em falso**. Munique, Alemanha: Solaris Film e Colônia, Alemanha: WDR, 1975.

_____. **No decurso do tempo**. Munique, Alemanha: Wim Wenders Produktion, 1976.

_____. **O Amigo Americano**. Berlim, Alemanha: Road Movies Filmproduktion, Paris, França: Les Films du Losange, Munique, Alemanha: Wim Wenders Produktion, Colônia, Alemanha: WDR, 1977.

_____. **Tókyo-Gá**. Estados Unidos, Alemanha, 1985